



UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE ARTES E LETRAS
ESCOLA DE BELAS ARTES
ALLAN MATIAS DA ROCHA

LUCAS: PROJETO DE LIVRO COM NARRATIVA VISUAL/TEXTUAL
PROPOSTO NUMA FRONTEIRA ENTRE O QUE SE ENTENDE
POR QUADRINHOS E LIVROS ILUSTRADOS

RIO DE JANEIRO, 2018.



UFRJ

ALLAN MATIAS DA ROCHA

LUCAS: PROJETO DE LIVRO COM NARRATIVA VISUAL/TEXTUAL
PROPOSTO NUMA FRONTEIRA ENTRE O QUE SE ENTENDE
POR QUADRINHOS E LIVROS ILUSTRADOS

Monografia apresentada à Escola de Belas Artes (EBA)
da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) para
obtenção do Título de Bacharel em Comunicação Visu-
al Design.

Orientador: Carlos Azambuja

Coorientador: Marcelus Gaio

RIO DE JANEIRO, 2018.

AGRADECIMENTOS

A conclusão desse trabalho, tal como ocorreu, não seria possível sem a presença de algumas pessoas em minha vida, a quem agradeço:

Meus pais, Alessandra Matias e Altamiro Rocha;

Meu irmão, Rony Rocha;

Minha Buia, Rafaela Rodrigues;

Meus avós, tios e tias, padrinho e madrinha, e primos;

Meu orientador e coorientador, respectivamente,
Carlos Azambuja e Marcelus Gaio;

Meu amigo leitor e mentor, Carlos Machado;

Meus amigos leitores, Geovanna, Camila Maria,
Francinne Campelo, Daniel Ferreira,
Marcia Diogo, Beatriz Franco;

Meus amigos de graduação, Caick Carvalho,
Guilherme Rodrigues e Kime Rodrigues;

Allan Matias, 2018

RESUMO

Esta monografia apresenta breve estudo teórico sobre os livros ilustrados e as histórias em quadrinhos, ambos impressos, com foco nas funções e possibilidades de combinação entre texto e imagem presentes nas tais mídias. Apresenta também breve análise de processos de desenvolvimento de projeto de livro cuja narrativa se faz por através da combinação de texto e imagem. Tais estudos objetivam apoiar a realização de um projeto de livro específico, “Lucas”, cujo conteúdo integral, visual e verbal, é de minha autoria.

Palavras-chave: história, quadrinhos, livro, ilustração, texto, narrativa, sequencial, tempo, processo, singularidade.

ABSTRACT

This paper presents a brief theoretical study about illustrated books and comic books, both printed, focusing on the functions and possibilities of combining text and given images in those media. It also presents a concise analysis of the development processes of a book project, whose narrative is also made through the joining of text and image. Such studies aimed to support the accomplishment of “Lucas”, with original and integral content created by me.

Keywords: story, comics, book, illustration, text, narrative, sequential, time, process, singularity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. UMA FRONTEIRA ENTRE DUPLAS E QUADROS SEQUENCIAIS	9
1.1 Livros ilustrados e histórias em quadrinhos: breve delimitação teórica	10
1.2 A página	14
1.3 Combinação entre imagens e textos	15
2. UM JEITO DE FAZER	34
2.1 Estudo de metodologias	35
3. LUCAS, O PROJETO	39
3.2 Personagens e abordagem visual/ técnica	40
3.3 Definição de texto e imagem	46
3.5 Lucas e as relações entre texto e imagem	47
3.6 Projeto Gráfico	53
4. CONCLUSÃO	65
Bibliografia	65

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: MCCLOUD, 1995, p.66	14
Figura 2: Capa e contra capa de “Cabelo doido”, de Neil Gaiman e Dave McKean. 2010, editora Rocco.....	16
Figura 3: (EISNER, 1989, p.10).....	17
Figura 4: Páginas de “Onde vivem os Monstros”, de Maurice Sendak. 2014, editora Cosacnaify; e de “Chapeuzinho vermelho, uma aventura borbulhante”, de Linn Roberts e David Roberts. 2009, editora Zastras	18
Figura 5: Páginas de “Eu era o fenômeno de minha classe”, história publicada em “Hinário Nacional”, de Marcelo Quintanilha, 2016, editora Veneta	19
Figura 6: Página de “Eu era o fenômeno de minha classe”, história publicada no blog “Granadilha semanal”, por Marcelo Quintanilha, 23 de abril de 2012	19
Figura 7: Página de “O mundo inteiro”, de Liz Garton Scanlon e Marla Frazee. 2009, editora Paz e terra/ Páginas de “O lórax”, de Dr. Seuss, 2017, editora campanha das letrinhas	20
Figura 8: Página de “Desespero: Quinze retratos de desespero” e “Destino: Noites sem fim”, respectivamente. 2014, editora Vertigo)	20
Figura 9 Páginas de “Os Lobos dentro das paredes” e “O dia em que troquei meu pai por dois peixinhos dourados”, ambas de Neil Gaiman e Dave McKean. 2006, e 2014, respectivamente. editora Rocco ...	21
Figura 10 Páginas de “My House”, de Delphine Durand, 2007, editora Winged Chariot Press.....	22
Figura 11: Páginas de “Quinze retratos de desespero”, Escrita com Neil Gaiman, com arte de Barron Storey e design de Dave McKean . 2014, editora Vertigo	23
Figura 12: Páginas de Tremolo, de Tomi Ungerer, 1998, editora L’École des lours	24
Figura 13: Páginas de “Quinze retratos de desespero”, Escrita com Neil Gaiman, com arte de Barron Storey e design de Dave McKean . 2014, editora Vertigo	24
Figura 14: “A Árvore vermelha”, de Shan Tan, 2009, editora Sm; e “Morte e Veneza”, história publicada em “Noites sem fim”, escrita por Neil Gaiman e ilustrada por P. Craig Russell, editora Vertigo, 2014	25
Figura 15: Quadros de, respectivamente, “Contêiner”, de Fernando Vilela, 2016 editora Zahar; “Tekkonkinkreet, Black and White” 2007, editora viz media; e Nausicaa do Vale do vento, 2006,	25
Figura 16 “A Queda de Murdock”, escrita por Frank Miller e desenhada por David Mazzucchelli, 2014, editora Salvat. ; e “Contêiner”, de Fernando Vilela, 2016 editora Pequena Zahar.....	26
Figura 17: “Contêiner”, de Fernando Vilela, 2016 editora Pequena Zahar	26
Figura 18: Páginas de “Os Lobos dentro das paredes”, de Neil Gaiman e Dave McKean. 2006, editora Rocco	26
Figura 19: MCCLOUD, 2006, p. 15	27
Figura 20: Páginas de “Os Lobos dentro das paredes”, de Neil Gaiman e Dave McKean. 2006, editora Rocco	28
Figura 21: Páginas de “Where the wild things are”, de Maurice Sendak, 1963, editora HarperColins	28
Figura 22: MCCLOUD, 1995, p. 101	29
Figura 23: MCCLOUD, 2006, p. 15	30
Figura 24: Página de “A coisa perdida”, de Shaun Tan, 2000, editora SM	31
Figura 25: Quadro de uma página de “Os Lobos dentro das paredes”, de Neil Gaiman e Dave McKean. 2006, editora Rocco/ Página de “Ossos do Ofício”, de Roger Mello, 2009, editora nova fronteira/ Quadro de Dorso, de Marcelo Quintanilha, 2011 editora Conrad	32
Figura 26: Páginas de “Sr. Tigre solto na selva”, de Peter Brown. 2013, editora Intrínseca.....	32
Figura 27: MCCLOUD, 1995, p.158	33
Figura 28: MCCLOUD, 2006, p.37	35
Figura 29: MCCLOUD, 2006, p.37	36
Figura 30: Fragmentos do roteiro de Watchmen-Número 1, escrito por Allan Moore, publicado em Watchmen, edição definitiva, editora DC comics / Panini Books, publicado em 2015.....	37
Figura 31: Thumbnail de quadro, Quadro finalizado e página finalizada de Watchmen - “À meia-noite, todos os agentes...”, história escrita por Allan Moore, desenhada por Dave Gibbons e colorida por John Higgins, publicado em Watchmen, edição definitiva, editora	38
Figura 32: terceiro tratamento de argumento	40
Figura 33: página de “viagem pictoresca e histórica ao Brasil”, de Jean Bapste Debred, editora IMESP, 2015	41
Figura 34: referências encontradas no site “The Art & Life in Africa”, hospedado por “Te University of Iowa Museum of Art”, acesso: 20/03/2018	42
Figura 35: estudos da Avó/Morte.....	43
Figura 36: estudos de Buia.....	44
Figura 37: estudos de Lucas	45
Figura 38: estudos de finalização	46
Figura 39: estudos sequenciais em boneca	46
Figura 40: estudos sequenciais em storyboard/espelho.....	47
Figura 41: estágios de realização da imagem; na ordem, seguem storyboard, esboço, imagem em preto e branco e colorização.....	47
Figura 42: Página dupla 10	48

Figura 43: Página dupla 19	49
Figura 44: Página dupla 20.....	49
Figura 45: Página Dupla 27	50
Figura 46: Capa e contracapa	51
Figura 47: CAPA.....	52
Figura 48: Falsa folha de rosto e verso de folha de guarda	52
Figura 49: Ficha técnica e folha de rosto.....	52
Figura 50: Página dupla 1	53
Figura 51: Página dupla 2	53
Figura 52: Página dupla 3	53
Figura 53: Página dupla 4	54
Figura 54: Página dupla 5	54
Figura 55: Página dupla 6	54
Figura 56: Página dupla 7	55
Figura 57: Página dupla 8	55
Figura 58: Página dupla 9	55
Figura 59: Página dupla 10	56
Figura 60: Página dupla 11.....	56
Figura 61: Página dupla 12.....	56
Figura 62: Página dupla 13.....	57
Figura 63: Página 14	57
Figura 64: Página dupla 15 (simulação de papel vegetal sobreposto)	57
Figura 65: Página 16 (simulação de papel vegetal sobreposto).....	58
Figura 66 : Página 17	58
Figura 67: Página 18 (simulação de papel vegetal sobreposto).....	58
Figura 68: Página dupla 19 (simulação de papel vegetal sobreposto)	59
Figura 69: Página dupla 20	59
Figura 70: Página dupla 21	59
Figura 71: Página dupla 22	60
Figura 72: Página dupla 23	60
Figura 73: Página dupla 24	60
Figura 74: Página dupla 25	61
Figura 75: Página dupla 26.....	61
Figura 76: Página dupla 27 (memorial)	61
Figura 77: Colofon e verso de folha de guarda	62
Figura 78: Contracapa.....	62
Figura 79: Página transparente sem sobreposição	62

INTRODUÇÃO

“De cada 100 pessoas que sofrem homicídio no Brasil, 71 são negras. Jovens e negros do sexo masculino continuam sendo assassinados todos os anos como se vivessem em situação de guerra”. (Cerqueira e Coelho, 2017, p.30).

Sendo eu, desde sempre, candidato em potencial a estas estatísticas – homem preto, de classe baixa e morador de favela –, percebo com naturalidade, em meu trabalho, o tratamento de temas e questões que dialoguem com as dadas características de minha experiência social. Tais temas aparecem em meu trabalho, principalmente, por uma questão prática: são esses os assuntos que, até o momento, tocam minha intimidade. São esses os assuntos e temáticas que conheço, que sou, dentre outros abordados no livro “Lucas”, como infância, família, transcendência, amizade, religiosidade.

Regina Pessoa, Hayao Miyazaki e Marcelo Quintanilha, dentre outros artistas narradores visuais que admiro, costumam ressaltar¹ que inspiram-se em questões pessoais e cotidianas, em contextos, situações, temas que conhecem, para desenvolver seus trabalhos. Tal maneira de pensar faz muito sentido para mim.

Assim, o projeto de conclusão de curso desenvolvido com esta monografia consiste em um livro impresso, de narrativa articulada por texto e imagem, que exprime a história de Lucas, um menino que acorda eufórico para brincar, porém, sem saber que está morto. Contextualizada numa favela do Rio de Janeiro, em noite de carnaval, a história trata das questões apresentadas anteriormente: família, transcendência, amizade, religiosidade, violência e morte.

Esta monografia, no entanto, não tem por objetivo apresentar pesquisa sobre o contexto social abordado no livro, pois, como visto, a história deste livro foi idealizada e desenvolvida com base em experiência pessoal. Ressalto, também, que as etapas de idealização e escrita da história não se realizaram no período de execução deste projeto acadêmico. Sendo assim, não tratarei, aqui, de aspectos específicos da escrita e estruturação de uma história.

A escolha do livro como objeto final, para tratar de tais temas, foi espontânea, uma vez que, dentro da formação em comunicação visual, sempre busquei me aprofundar no campo das narrativas visuais, principalmente as que envolvem o desenho: livros ilustrados, quadrinhos e animação.

O projeto de livro aqui desenvolvido parte de um argumento, texto que propõe registrar a ideia, bem como pormenorizar cada momento da história, porém, sem explicar o que será, no objeto final, imagem ou texto. Após o desenvolvimento deste argumento, visando a realização do projeto, deparei-me com algumas questões que vieram a nortear os estudos propostos nesta monografia: (1) as relações narrativas entre as histórias em quadrinhos e livros ilustrados, sabendo que ambas as mídias partem da utilização de texto e imagem para contar uma história e têm forte influência sob meu trabalho em geral; (2) o estudo das etapas de realização de projetos narrativos visuais/textuais, visando a formulação de uma abordagem processual que fosse adequada para o projeto “Lucas”.

Esta monografia, portanto, tem por objetivo apresentar o desenvolvimento de um projeto de livro narrativo apoiado em um breve estudo teórico sobre as relações texto/imagem dadas no que se entende por quadrinhos e livros ilustrados, além disso, para complementar, a monografia objetiva também a organização das etapas de realização do projeto.

A primeira parte deste trabalho apresenta um breve estudo teórico sobre os livros ilustrados e as histórias em quadrinhos, visando analisar os pontos de contato, com foco nos recursos narrativos, entre essas mídias. O estudo busca foco principalmente nas funções e possibilidades de combinação entre texto e imagem presentes tanto nos quadrinhos quanto nos livros ilustrados.

¹ REGINA PESSOA: entrevista dada ao Canal180, publicada no youtube.com em 26/04/2012. HAYAO MIYAZAKI: entrevista dada ao Omelete, publicada no omelete.uol.com.br em 29/07/2009. MARCELO QUINTANILHA: entrevista dada ao canal Certas Pessoas, publicada no youtube.com em 21/06/2016.

A segunda parte trata de um breve levantamento de algumas estruturas de realização de projetos narrativos textuais/visuais, tanto de livros ilustrados quanto de quadrinhos, visando a formulação de uma metodologia de projeto a ser aplicada no desenvolvimento de “Lucas”.

A terceira parte apresenta a realização do projeto “Lucas”, com base nos estudos teóricos e no levantamento de processos apresentados nos capítulos anteriores. Por fim, com a conclusão, veremos que novas possibilidades surgem a partir da realização deste trabalho.

1. UMA FRONTEIRA ENTRE DUPLAS E QUADROS SEQUENCIAIS

No Brasil, tal como apontam trabalhos teóricos² sobre a literatura ilustrada e/ou infantil, tal como eu, leitor e estudante, observo no público leitor, o termo “livro ilustrado” se confunde com outras nomenclaturas de livros que contém ilustrações e textos, como: livro com ilustração, livro-imagem, livro infantil e histórias em quadrinhos. Suponho que tal confusão se justifique, se considerarmos a conclusão do livro de Sophie Van der Linden, “Para ler o livro ilustrado”:

Esse tipo de livro realmente escapa qualquer tentativa de fixação de regras de funcionamento. Sua diversidade e flexibilidade não raro contrariam as tentativas de modelização de seus princípios e implicam uma constante atualização das certezas. Os procedimentos descritos neste livro devem ser vistos como **polos entre os quais as produções se encontram em movimento, renitentes a qualquer tipo de enquadramento**. Toda grade, todo esquema preestabelecido revela ser vão, já que, em última instância, o livro ilustrado cria a própria crítica. Pois é a partir de cada produção que o olhar se aguça, que as ferramentas, numerosas e variadas, devem ser mobilizadas. Em qualquer área, mas sem dúvida mais na análise ou leitura crítica que em outras, é **necessário partir da singularidade da obra e compreender de que modo ela constitui um conjunto coerente em que todos os elementos, combinados, fazem sentido.** (LINDEN, 2011, p.157, grifo meu)

As regras de funcionamento mencionadas pela autora costumam ser determinantes na definição dos tipos de livros que contém textos e ilustrações. É por através da combinação de diferentes regras de funcionamento, de diferentes formas de organização e manifestação de seus elementos, que os livros ilustrados se apresentam de maneiras tão diversas e singulares. Linden (2011, p.67) afirma que, no que diz respeito a organização de ilustrações e textos no suporte, “o livro ilustrado é o espaço de todas as possibilidades”. Portanto, ressalto que não é objetivo deste trabalho tratar do livro ilustrado em sua totalidade, em todas as suas possibilidades de manifestação, mas sim observar os **polos** que norteiam as produções, ou seja, algumas possibilidades estruturais gerais dadas nos livros ilustrados.

Em um primeiro momento, eu pretendia trabalhar exclusivamente com a estrutura geral do livro ilustrado, caracterizada pela livre organização de texto e imagem no espaço da página dupla. No entanto, a influência estrutural das histórias em quadrinhos, caracterizada pela sequencialidade de imagens em quadros, se mostrou presente desde o início do projeto. Por conseguinte, a abordagem narrativa sequencial predominou em meu livro.

Desse modo, tal como sugere a autora na conclusão citada acima, aqui partiremos da singularidade do livro desenvolvido. Tal singularidade se faz na expressão da história “Lucas”, dada sob influência narrativa tanto dos livros ilustrados quanto das histórias em quadrinhos. Tal característica, creio, coloca o livro proposto numa fronteira entre as dadas formas de expressão

narrativa (histórias em quadrinhos e livros ilustrados). Assumir essa fronteira foi importante para o gerenciamento dos estudos aqui propostos.

Neste capítulo, serão utilizados como referencial teórico principal o já citado “Para ler o Livro Ilustrado”, de Sophie Van der Linden – esse como fio condutor, devido ao seu caráter quantitativo no que diz respeito a passagem pelos principais elementos compositivos do livro; “Livro Ilustrado: palavras e imagens”, de Maria Nikolajeva e Carole Scott; “Desvendando os Quadrinhos” e “Desenhando os Quadrinhos” de Scott McCloud; e “Quadrinhos e Arte sequencial” e “Narrativas Gráficas”, de Will Eisner.

Os tópicos abordados neste estudo foram selecionados por se mostrarem relevantes na geração de um conjunto de combinações coerentes necessárias para o projeto proposto, “Lucas”. As obras aqui referenciadas são majoritariamente de meu repertório e acervo pessoal, sendo elas quadrinhos, livros ilustrados e livros infantis.

1.1 Livros ilustrados e histórias em quadrinhos: breve delimitação teórica

Nikolajeva e Scott (2011, p.13) definem que “o caráter ímpar dos livros ilustrados como forma de arte baseia-se em combinar dois níveis de comunicação, o visual e o verbal”. As autoras procuram localizar a definição do livro ilustrado a partir da exposição de um espectro de possibilidades de colaboração entre texto e imagem, assumindo cada uma dessas formas de linguagem como um extremo. Ou seja, partem do que seria um livro ou um texto sem imagem, desenvolvem as possibilidades de relação narrativa e não narrativa entre texto e imagem e, por fim, chegam no que seria um livro ou um “texto” sem palavras, formado apenas por imagens. No meio, entre esses dois extremos, o da palavra e o da imagem, é onde se situa o livro ilustrado:

PALAVRA	
texto narrativo	texto não narrativo
texto narrativo com poucas ilustrações	livro de lâminas (Abecedário, poesia ilustrada, livro com ilustração não ficcional)
texto narrativo com pelo menos uma imagem por página dupla (não é dependente da imagem)	
livro ilustrado simétrico (duas narrativas mutuamente redundantes)	
livro ilustrado complementar (palavra e imagem preenchem uma a lacuna da outra)	
livro ilustrado "expansivo" ou "reforçador" (a narrativa visual apoia a verbal, a narrativa verbal depende da visual)	
livro ilustrado de "contraponto" (duas narrativas mutuamente dependentes)	
livro ilustrado "siléptico" (com ou sem palavras) (duas ou mais narrativas independentes entre si)	
narrativa de imagens com palavras (sequencial)	livro demonstrativo com palavras (não narrativo, não sequencial)
narrativa de imagens sem palavras (sequencial)	
livro-imagem ou livro de imagem	livro demonstrativo (não narrativo, não sequencial)
IMAGEM	

Tabela 1: "Espectro livro ilustrado: palavras e imagens" Nikolajeva, Scott. 2011, p.27

É possível observar na tabela que, sob e abaixo das categorias de livro ilustrado (simétrico, complementar, expansivo, contraponto e siléptico), no extremo da palavra e no extremo da imagem, há uma distinção entre duas possibilidades de livro (ou texto): narrativo, à esquerda, e não narrativo, à direita.

Só essa distinção, narrativo e não narrativo, poderia tomar todo este trabalho e não encerraria a questão. "Carlos Reis afirma que, academicamente, a narrativa é muito polissêmica" (GAMBA, 2013, p.50 apud. REIS, 1979, p.66). Para dar continuidade ao estudo, nos basta compreender como o termo "narrativa" é assimilado nas teorias das mídias aqui estudadas.

Tanto Linden (2011, p.102) quanto Nikolajeva e Scott (2011, p.23) diferem discurso ou texto narrativo de discurso ou texto poético, por exemplo. Considerando que "texto" é uma das duas formas —sendo imagem a outra— de manifestação do discurso no livro ilustrado, temos a narrativa, nas teorias do livro ilustrado de ambas as autoras, trabalhada como uma modalidade do **discurso**. "O discurso é a linguagem em curso, no seu uso, na redução de enunciados, e a narrativa é um gênero discursivo, assim como a poética." (JR.,G, 2013, p.35).

"Narrativa ou narração — o romance; o conto, a novela, a fábula na qual representam caracteres psicológicos e as variadas ações humanas dentro de uma totalidade de objetos [...] Além disso, a narrativa encontra-se imersa numa duração, em uma temporalidade dinâmica e real, mesmo que concebida imaginariamente." (GAMBA, 2013, p.34 apud. CUNHA, 2003, p.304)

Apesar de a definição acima se tratar do campo literário (textual), podemos expandi-la para o campo visual, da imagem, visto que as mídias aqui estudadas narram tanto por imagens quanto por textos. Assim, observando a tabela, no escopo do livro ilustrado apenas se encontra a possibilidade narrativa, ao menos é essa a possibilidade analisada pelas autoras responsáveis pela tabela. Concluímos, então, que, segundo Nikolajeva e Scott, nos livros ilustrados só se encontra a possibilidade em que imagens e palavras trabalham em função da exposição de uma história. É essa possibilidade que aqui interessa, visto que o livro produzido com auxílio deste estudo pretende contar uma história.

Ainda observando a tabela, logo abaixo das possibilidades de livros ilustrados, podemos encontrar também as possibilidades de histórias em quadrinhos, ali classificadas como “narrativas de imagens com e sem palavras (sequencial)”.

O estudo da arte sequencial sob sua aplicação nas histórias em quadrinhos se difundiu a partir dos trabalhos de Will Eisner “Quadrinhos e Arte sequencial”(1989) e “Narrativas Gráficas”(2005), onde o autor coloca que os quadrinhos geralmente se configuram pela disposição de imagens e textos sequencialmente, de modo a exigir que o leitor interprete visual e verbalmente os conteúdos narrados.

A questão da combinação das duas formas de linguagem, textual e verbal, bem como essa combinação em função da narrativa, também é determinante nos estudos de Scott McCloud.

“Palavras e figuras combinadas talvez não sejam minha **definição** de quadrinhos, mas a combinação tem tido grande influência em seu **desenvolvimento** [...] Muitas experiências humanas podem ser retratadas em quadrinhos através de palavras ou figuras. Como resultado — apesar de seus **outros** usos em potencial — os quadrinhos ficaram muito associados à arte da narrativa. (McCLOUD, 1995, p.152, grifo do autor)

Sophie Van der Linden (2011, p.90), complementa que as classificações de livros de Nikolajeva e Scott, apresentadas na tabela, são importantes para a compreensão das relações narrativas entre textos e imagens presentes em uma página dupla, no entanto, considera tais classificações insuficientes quando para categorizar um livro como todo, já que um livro, individualmente, pode apresentar mais de um tipo de combinação texto/imagem, além da combinação narrativa.

A preocupação de Nikolajeva e Scott se concentra na análise da combinação das **mensagens** evocadas tanto pelo texto quanto pela imagem, as autoras buscam classificar o livro sob essa diretriz. Linden, no entanto, opta por considerar outros aspectos na análise do livro ilustrado. Vejamos a definição apresentada pela autora na conclusão parcial de “Para ler o livro ilustrado”, definição esta, acredito, indispensável para o desenvolvimento desse estudo.

“O livro ilustrado seria assim uma forma de expressão que traz uma interação de textos (que podem ser subjacentes) e imagens (especialmente preponderantes) no âmbito de um suporte, caracterizada por uma livre organização da página dupla, pela diversidade de produções materiais e por um encadeamento fluido e coerente de página para página.” (LINDEN, 2011, p.87).

Linden ressalta outros aspectos do livro — e não somente o da produção de mensagens narrativas — que nos permitem um controle mais abrangente desse objeto de estudo, como, por exemplo, a materialidade do objeto livro, a diagramação, a questão do encadeamento fluido e coerente, de página para página, aspecto determinante da inscrição da sequência narrativa nesse suporte.

Ainda de acordo com a autora (2011, p.102), “não se pode, contudo, reduzir o livro ilustrado a um discurso narrativo. Diversos autores trabalham na busca por novos modos de expressão à margem dos esquemas narrativos tradicionais”. Há livros ilustrados que integram um tipo de diagramação que, veremos mais a frente, questiona a noção de narrativa e sequência, cuja abordagem visual é mais poética que narrativa. Os livros ilustrados não necessariamente apresentam um encadeamento narrativo sequencial visual. Por muitas vezes, esse encadeamento fica a cargo exclusivo do texto.

Apesar dessa dimensão poética/narrativa do livro ilustrado, aqui não abordaremos o aspecto poético do livro, mas sim suas possibilidades de funcionamento em prol da expressão narrativa, textual e visual.

É importante ressaltar que as dadas definições do livro ilustrado, de Sophie Van Der Linden e de Nekolajeva e Scott, não se invalidam. Acredito que há, da parte das autoras, direcionamentos distintos no que diz respeito a análise do livro ilustrado.

Historicamente, tal como observa Linden, dos primeiros livros ilustrados ao contemporâneo – este ao qual se refere a definição da autora –, o status e a função da imagem e do texto passaram por inúmeras modificações e adaptações. Até a primeira metade do século XIX, por exemplo, predominou o livro **com ilustração** direcionado às crianças, caracterizado por um volume de texto superior ao de imagens – essas em páginas isoladas. Desde a segunda metade do século XIX até os anos recentes, conforme se desenvolveram os meios técnicos de reprodução da imagem e os interesses sobre o livro ilustrado se diversificaram, o suporte assumiu diferentes possibilidades de composição interna e de direcionamento ao público, tornando-se cada vez mais plural.

Para uma compreensão detalhada sobre a evolução histórica do livro ilustrado, recomendo o primeiro capítulo de “Para ler o Livro Ilustrado”. Aqui, nos basta compreender que este suporte, atualmente, apresenta diversas possibilidades de composição interna, de uso de seus elementos e de direcionamento ao público.

Sobre a narrativa sequencial explorada nos quadrinhos, segundo McCloud, “os quadros das histórias fragmentam o tempo e o espaço, oferecendo um ritmo recortado de momentos dissociados. Mas a conclusão nos permite conectar esses momentos e concluir mentalmente uma realidade contínua e unificada” (MCCLOUD, 1995, p. 67). Esse fator conclusivo (1995, p.66), que ocorre no espaço entre os quadros, conhecido como sargeta, caracteriza os quadrinhos como um meio onde as imagens são produzidas precisamente com o objetivo sequencial, de conexão espaço/temporal entre imagens e textos posteriores e anteriores.



Figura 1: MCCLOUD, 1995, p. 66

O projeto “Lucas” é caracterizado por uma interação de textos e imagens dispostos livremente no espaço da página dupla — onde uma imagem ocupa duas páginas espelhadas —, característica comum dos livros ilustrados. No entanto, o conteúdo visual e verbal dessas páginas é pensado majoritariamente com o objetivo narrativo sequencial, tal como definido por McCloud nas citações acima. Além disso, algumas das páginas do livro possuem quadrinhos. Desse modo, em “Lucas” o “limbo”, a conclusão, se encontra tanto no espaço entre os quadros quanto na virada de páginas duplas. Por isso, aqui nos interessa observar tanto aspectos do livro ilustrado quanto dos quadrinhos, precisamente os aspectos que se mostraram relevantes no projeto de livro proposto.

1.2 A Página

O livro desenvolvido neste projeto, “Lucas”, corresponde a uma composição estrutural recorrente em projetos de livros ilustrados e quadrinhos, principalmente os de capa dura. É composto por um formato específico, capa e contracapa, título, guardas, folha de rosto, **páginas**, textos e ilustrações.

É especificamente no espaço da página onde se dispõem os textos e as imagens que narram a história. É nas páginas onde encontramos o objeto de estudo necessário para auxiliar o desenvolvimento do projeto de livro “Lucas”. Para complementar o saber sobre as páginas, vejamos algumas considerações de Linden³:

“O códex foi concebido para acolher o texto, distribuído pelas páginas e em linhas sucessivas. No livro ilustrado, [...] a organização das diferentes mensagens não necessariamente respeita a compartimentação por página. Textos e imagens se dispõem

³ O “códex” mencionado na citação se trata de um tipo antigo de manuscrito, ou de impresso, organizado por páginas e/ou cadernos (feitos de madeira, papiro, argila, metal ou papel), articulados por dobradiças ou encadernação.

livremente na página dupla. A possibilidade que os criadores têm de se expressarem nela faz da página dupla um campo fundamental e privilegiado de registro.[...] Ao segurarmos um livro ilustrado fechado, não há como prever sua organização interna. Alternância de páginas de texto e imagem, sequência de vinhetas ou intercalação dos enunciados na página dupla [...] o livro ilustrado é o espaço de todas as possibilidades. (LINDEN, 2011, p.65-67)

Ambos, quadrinhos e livros ilustrados, compartilham de algumas convenções estruturais do códex, do livro impresso, como: formato, capa, guardas, páginas, etc. É provável que com uma pesquisa quantitativa/comparativa se consiga estabelecer alguns padrões de projeto gráfico mais característicos de um tipo de livro que de outro. De qualquer forma, creio que é com a observação das páginas que podemos diferenciar e, ao mesmo tempo, aproximar de maneira imediata e evidente quadrinhos e livros ilustrados.

Os quadrinhos, geralmente, apresentaram diagramação (modular ou não modular) com mais de um “quadrinho” (com ou sem requadro) no espaço da página. Já os livros ilustrados, além da possibilidade de apresentarem quadrinhos numa página, apresentam também outros tipos de diagramação. Como vimos na citação acima, não se tem como prever, ao segurar um livro fechado, a organização interna desse objeto. É mais comum de se prever a organização de um quadrinho, apesar de, como veremos a frente, tal previsão poder se revelar equivocada.

Passaremos agora a tentar entender de que maneira se articulam, no espaço da página, texto e imagem, com que intensão são aplicados e em quais aspectos ambos se relacionam.

1.3 Combinação entre imagens e textos

Partindo de uma base teórica semiótica, as autoras Nikolajeva e Scott definem que as formas de comunicação do livro ilustrado, verbal e visual, se caracterizam, respectivamente, como signos convencional e icônico. O convencional baseia-se num acordo prévio para se fazer entender, não tem nenhuma relação direta com o seu significado. Por exemplo, para que se faça uma correspondência de sentido entre a combinação das letras F, L, O e R e o objeto flor, é necessário aprender o português, o “acordo” prévio. O icônico, ao contrário, está relacionado diretamente com seu significado por através de atributos comuns, geralmente não há necessidades de conhecimento prévio para entendê-lo. Por exemplo, o desenho de uma flor pode, em geral, por através da representação de formas e cores, fácil e imediatamente se relacionar em sentido com o objeto flor.

Para Nikolajeva e Scott (2011, p.14)., no livro ilustrado, a função dos signos icônicos, imagens, é representar ou descrever. A função dos signos convencionais, palavras, é principalmente narrar.

“[...] os signos convencionais (verbais) são adequados para narração, para criação de textos narrativos, enquanto os signos icônicos (visuais) são limitados a descrição. Imagens, signos icônicos, não podem transmitir diretamente causalidade e temporalidade, dois aspectos mais essenciais de narratividade. Enquanto as imagens, e particularmente uma sequência delas em um livro ilustrado, enfrentam com sucesso esses problemas de diversas maneiras, é na interação de palavras e imagens que novas e fascinantes soluções podem ser encontradas”. (NIKOLAJEVA, M; SCOTT, C.2011, p.43)

Com isso, percebemos que imagens e textos possuem limitações distintas. Seus respectivos mecanismos narrativos estão diretamente associados às suas limitações. Por exemplo, tomando o argumento das autoras, o uso do mecanismo sequencial de imagens é uma maneira de contornar a impossibilidade de se representar diretamente, em uma imagem, relações de causa e efeito, de

tempo. Mais à frente, veremos um recurso narrativo visual que contorna essa limitação com o uso de uma só imagem.

Como sabemos, os quadrinhos também se baseiam na combinação entre as dadas formas de linguagem, de comunicação, texto e imagem. Ao longo de “Quadrinhos e Artes Sequencial”, Eisner trabalha essa combinação não somente sob o aspecto semântico, mas também formal, espacial e temporal. Nesses aspectos, é possível perceber alguma concordância entre Eisner e a autora de “Para ler o livro ilustrado”, pois, Sophie Van Der Linden aborda os aspectos de temporalidade e causalidade como um tópico específico a se considerar na análise de combinações possíveis entre textos e imagens.

A autora observa que, dentre importantes pesquisas e reflexões sobre o livro ilustrado, há uma confusão com os tipos de relação entre essas linguagens. “A questão da relação, no livro ilustrado, entre textos e imagens não pode se confundir os aspectos **formais, temporais, espaciais e estritamente semânticos/ narrativos**” (LINDEN, 2011, p.91, grifo meu). Deste modo, observemos, a seguir, com exemplos de publicações de livros ilustrados e quadrinhos, cada um desses aspectos; como se caracterizam por através do texto, da imagem e da combinação dessas linguagens.

1.3.1 Forma

No livro ilustrado, a relação formal entre palavras e imagens se dá na inserção de ambas no espaço da página dupla, onde, apenas sob o aspecto formal, já se implicam questões narrativas e de discurso. Linden (2011, p.92) aponta a manifestação do texto, frente as imagens, sob seus aspectos visual e linguístico, ou seja, o texto é analisado como signo icônico, imagem, e como signo convencional, linguístico.

Nesse tipo de relação, formal, o texto converge para a imagem, ao menos, de duas maneiras: como representação icônica direta de seu significado convencional e como sugestão plástica/formal de temas relacionados ao seu significado convencional.

De acordo com a autora (2011, p.93), é importante a separação entre expressão plástica e representação icônica. Esta se refere ao trabalho de representação imagética tradicional, figurativa, aquela se baseia em um trabalho específico das cores, formas e texturas, independente de um referencial específico.

O livro “Cabelo Doido”, escrito por Neil Gaiman e ilustrado por Dave McKean é um ótimo exemplo de trabalho de relações formais entre texto e imagem, nele temos tanto o texto convergindo para a imagem sob uma representação icônica, quanto por uma representação plástica.



Figura 2: Capa e contra capa de “Cabelo doido”, de Neil Gaiman e Dave McKean. 2010, editora Rocco

Na capa do livro, a palavra “doido”, que compõe o título, é composta por cores, formas e texturas icônicas de cabelo. A palavra parece ser escrita com cabelo que, inclusive, se aparenta despenteado, “doido”. Além disso, a letra “I” constitui o cabelo de um personagem, o dono do cabelo doido. Uma segunda personagem da capa interage, utilizando um pente, com uma massa de cabelo. Essa massa constitui a letra “O”. Temos aqui um caso de representação icônica do texto. Ainda na capa, as terminações das letras da palavra “Cabelo” representam fios de cabelo enrolados em diversas direções, bagunçados.

Na quarta capa, bem como no miolo do livro, a expressão “cabelo doido” é diagramada com uma letra de configuração formal curvilínea, em itálico, composta de um movimento que remete ao movimento de cabelo enrolado. Além disso, a pergunta “Que cabelo doido é esse?” é disposta no espaço, com os recursos de proximidade e continuidade, de maneira a remeter a um fio de cabelo. Temos um caso de aproximação plástica do texto para a imagem. Neste caso, plástico formal, a relação entre texto e imagem se faz em função de uma coerência visual. O texto se relaciona com a imagem ao repetir uma cor, forma, diagramação ou textura dados nessa imagem, porém, sem representá-la diretamente.

Como sabemos, as relações formais ocorrem também em quadrinhos. Vejamos um exemplo de Will Eisner, exemplo esclarecido pelo próprio autor:

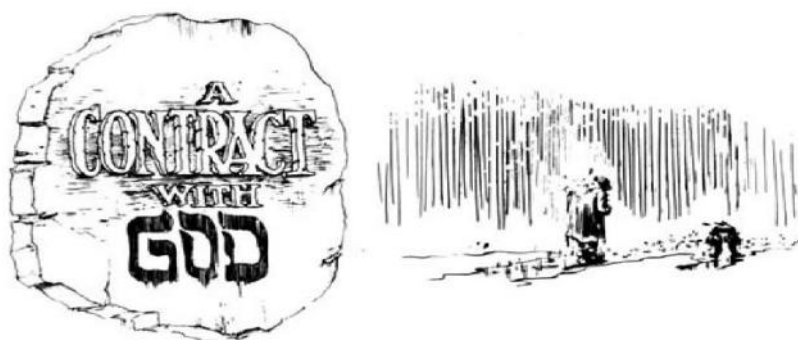


Figura 3: (EISNER, 1989, p.10)

“O ‘significado’ do título se expressa pelo emprego de uma configuração comumente reconhecida como uma placa. Emprega-se uma pedra — invés de pergaminho ou papel — para deixar implícita a ideia de permanência e evocar o reconhecimento universal dos dez mandamentos de Moisés sobre uma placa de pedra. Mesmo a mistura do estilo de letreiramento — letra hebraica x uma letra romana compacta — tem como intuito reforçar esse sentimento.”
(EISNER, 1989, p.10)

1.3.2 Espaço

A observação das relações espaciais se preocupa em ressaltar que diferentes possibilidades de organização de texto e imagem no espaço da página produzem diferentes efeitos narrativos, estéticos e de discurso. Nesse sentido, é a diagramação — fator determinante na classificação de um tipo de livro ou outro — que opera as disposições espaciais de texto e imagem. “A diagramação condiciona em boa parte o discurso veiculado ou os efeitos almejados. Saber o que implica uma opção de diagramação permite, sem dúvida, melhor apreciação desse veículo” (LINDEN, 2011, p. 67).

Assumiremos como ponto de partida os modelos de diagramação apontados por Linden. A autora formula as categorias de diagramação a partir da observação de projetos de livro ilustrado. São eles: dissociação, associação, compartimentação e conjunção.

Apesar de os quadrinhos se enquadrarem majoritariamente num dos modelos apontados (compartimentação), veremos que os quadrinhos podem incorporar, também cada um dos outros modelos.

1.3.2.1 Dissociação

“Nesse tipo de organização, a imagem costuma ocupar aquilo que os tipógrafos chamam de ‘página nobre’, a da direita [...] ao passo que o texto fica na página da esquerda. [...] Temos aqui uma situação de máxima separação entre textos e imagens” (LINDEN, 2011, p.68).

A dissociação é característica dos chamados “livros com ilustração”, onde há um predomínio espacial de texto, em que a história, contada integralmente pelo texto, independe da presença de imagens para ser compreendida.



Figura 4: Páginas de “Onde vivem os Monstros”, de Maurice Sendak. 2014, editora Cosacnaify; e de “Chapeuzinho vermelho, uma aventura borbulhante”, de Linn Roberts e David Roberts. 2009, editora Zastras

Apesar da separação completa, é comum encontrar na página de texto, a da esquerda, ilustrações chamadas “vinhetas”, desenhos soltos, normalmente sem cenários, que dividem espaço com uma mancha de texto. Ainda assim, predomina a separação espacial total entre texto e imagem.

As vinhetas são um bom exemplo sobre como determinado tipo de livro ilustrado pode dispensar o compromisso com uma sequência temporal dada pelas imagens. Em um dos exemplos acima, “Chapeuzinho vermelho, uma aventura borbulhante”, as vinhetas repetem alguns objetos presentes na página da direita, aparentemente, as vinhetas não possuem relação de sequencialidade, de narratividade, com a ilustração da página ao lado.

Apesar de a dissociação ser característica dos livros com ilustração e de ser recorrentemente encontrada em livros ilustrados, também ocorre em trabalhos denominados como quadrinhos:

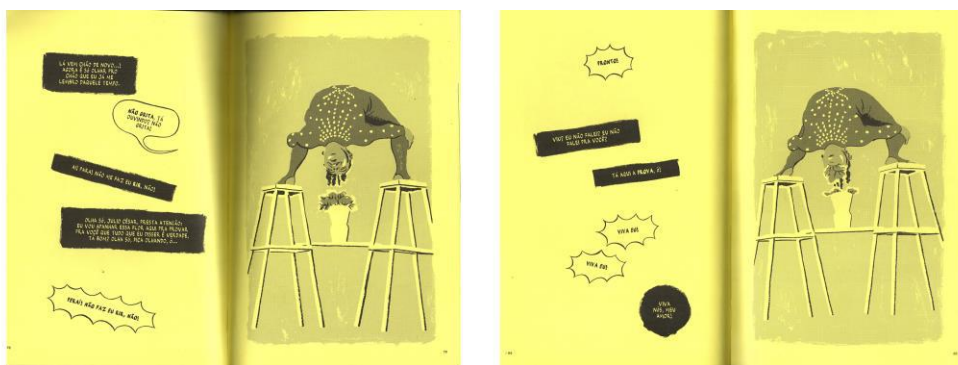


Figura 5: Páginas de “Eu era o fenômeno de minha classe”, história publicada em “Hinário Nacional”, de Marcelo Quintanilha, 2016, editora Veneta

“Eu era o fenômeno da minha classe”, em sua versão publicada em “Hinário Nacional”, é integralmente diagramada em dissociação, texto na página da esquerda e imagem, direita. No entanto, há uma outra publicação dessa história, versão mais antiga, publicada em outro formato de diagramação (compartimentação):



Figura 6: Página de “Eu era o fenômeno de minha classe”, história publicada no blog “Granadilha semanal”, por Marcelo Quintanilha, 23 de abril de 2012

As duas versões de “Eu era o fenômeno de minha classe” reforçam uma forte concepção do autor dessa história, Marcelo Quintanilha, sobre os quadrinhos. Concepção essa, creio, bastante relevante para o estudo aqui apresentado.

“Eu não acredito na dinâmica da página. Porque publicar páginas de quadrinhos não significa necessariamente publicar quadrinhos, porque os quadrinhos não nasceram das páginas. Os quadrinhos nasceram na imprensa, e eu não acredito que o meu trabalho devesse estar circunscrito a um espaço da página. Porque quando você é capaz de retirar o caráter de unidade narrativa da página e transferir o caráter de unidade narrativa pro quadro propriamente dito, o que você faz é trabalhar com a linguagem em estado puro. E isso é o que mais me interessa quando eu faço quadrinhos.” (QUINTANILHA, Marcelo [15/10/2015] entrevista concedida ao canal do Youtube “Quadrinhos para barbados”)

Creio que a “linguagem em estado puro”, definida pelo autor, se trata da sequencialidade de imagens e textos independentemente da forma de diagramação ou publicação de uma história, não importando se a leitura se faz quadro a quadro numa página, página a página num livro ou quadro a quadro numa barra de rolagem na internet. Com base nas considerações de Quintanilha, podemos assumir que não é necessariamente a disposição de quadros em páginas que definirá uma obra como

“história em quadrinhos”, mas sim a maneira como é trabalhada a relação narrativa entre uma imagem e outra em uma publicação: sequencialmente.

1.3.2.2 Associação

A associação consiste na inserção simultânea de texto e imagem numa mesma página. No entanto, são dispostos separadamente no espaço da página:

“Essa diagramação “associativa” pode se apresentar de diversas maneiras. Num nível elementar, uma linha pode separar o espaço do texto do espaço da imagem. Os fundos são então diferentes. É comum a imagem ocupar o espaço principal da página e o texto se situar acima ou abaixo dela. A imagem também pode ocupar a totalidade da página, ou mesmo da página dupla e sangrar a margem do papel. O texto então se inscreve num espaço “dessemantizado” da imagem.” (LINDEN, 2011, p.68)

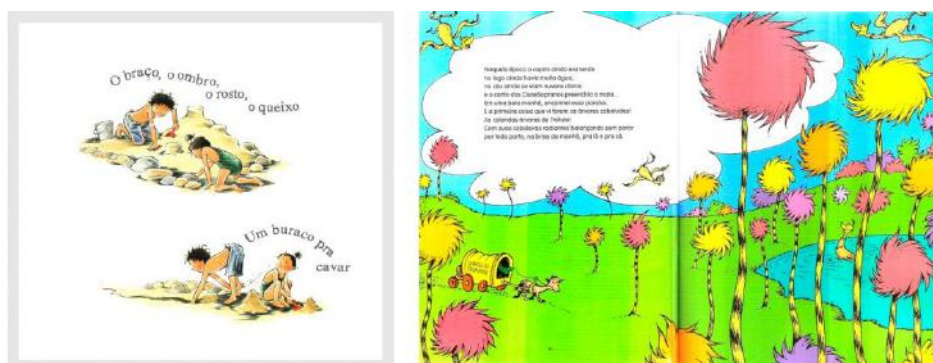


Figura 7: Página de “O mundo inteiro”, de Liz Garton Scanlon e Marla Frazee. 2009, editora Paz e terra/ Páginas de “O lórax”, de Dr. Seuss, 2017, editora campanha das letrinhas

É comum encontrar diagramações associativas em trabalhos estabelecidos — de acordo com os dados editoriais dessas trabalhos — como quadrinhos. A associação ocorre, por exemplo, em “Destino: Noites sem fim” e em “Desespero: Quinze retratos de desespero”, histórias escritas por Neil Gaiman e ilustradas, respectivamente, por Barron Storey — com design de Dave McKean — e Frank Quitely. Ambas publicadas em “Sandman, Noites sem fim”.

“Destino, Noites sem fim” é integralmente composta pela diagramação associativa. “Desespero: Quinze retratos de desespero” mistura pelo menos 3 tipos de diagramação: associativa, compartimentada e conjuntiva. O quadrinho “Sharaz-de:Tales from the Arabian Nights”, de Sergio Toppi, apresenta, também, recorrentemente diagramações associativas.

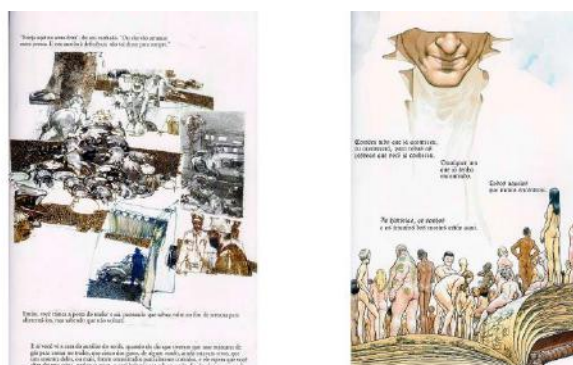


Figura 8: Página de “Desespero: Quinze retratos de desespero” e “Destino: Noites sem fim”, respectivamente. 2014, editora Vertigo)

“Sandman, Noites sem fim” é um ótimo exemplo de projeto cujo desenvolvimento é baseado na

“singularidade da obra”, questão apontado no início deste capítulo. Esse livro surge — de acordo com o prefácio escrito por Neil Gaiman — com o desejo do autor em trabalhar com novos artistas e contar novas histórias do universo de “Sandman”.

O livro contém sete histórias sobre o mesmo universo, mesmo contexto, o de Sandman, cada uma protagonizada por um dos Perpétuos — entidades eternas que estabelecem e protagonizam o universo em questão—. Cada história, apesar da conexão geral entre elas, é ilustrada e narrada de uma maneira, de acordo com diferentes necessidades, que presumo: narrativas, poéticas, estéticas, pessoais. Essas necessidades refletem características narrativas únicas do trabalho de cada ilustrador coautor, refletem a maneira como a história, em todas as suas especificidades, chega para o leitor e, ainda, refletem a própria singularidade da escrita de Neil Gaiman.

Eisner afirma (1989, p.47) que a não utilização do requadro — moldura que determina os limites de uma imagem, um quadrinho em si — tem a intenção de dar a sensação de espaço/tempo ilimitado, sem fim. Imagens e textos são aplicados sem requadro, de forma associativa, justamente na história titulada “Noites sem fim”. Observemos a seguir o tipo de diagramação mais característico dos quadrinhos.

1.3.2.3 Compartimentação

A compartimentação consiste numa diagramação tal como ocorre recorrentemente nas histórias em quadrinhos, onde uma página é dividida em mais de uma imagem, formando o que se entende por quadro, podendo ou não haver requadros.



Figura 9 Páginas de “Os Lobos dentro das paredes” e “O dia em que troquei meu pai por dois peixinhos dourados”, ambas de Neil Gaiman e Dave McKean. 2006, e 2014, respectivamente. editora Rocco

Nas páginas de informações editoriais de cada um dos livros exemplificados acima, podemos verificar que ambos são classificados como “literatura infantojuvenil”. Ou seja, são definidos pelo seu direcionamento ao público e não por seus mecanismos de funcionamento, por seus recursos narrativos usuais. Esses livros exploram tanto características aqui apontadas como pertencentes dos livros ilustrados quando dos quadrinhos, contêm texto, imagem, quadros, narrativa sequencial e uma livre exploração de soluções visuais e narrativas no espaço da página dupla. Afinal, em qual das mídias esses livros se enquadram melhor?

Uma análise aprofundada de cada uma dessas obras poderia chegar a uma conclusão mais precisa sobre em que lugar se inserem esses livros. No entanto, definir esse lugar não é o objetivo deste trabalho, mas sim explorá-lo.

1.3.2.4 Conjunção

Aqui, texto e imagem são dispostos não como unidades individuais, mas como um conjunto pictórico.

“Ao contrário da diagramação “dissociativa”, ocorre uma organização que mescla diferentes enunciados sobre o suporte. Textos e imagens já não se encontram dispostos em espaços reservados, e sim articulados numa composição geral, na maioria das vezes realizada em página dupla. A diagramação fica mais próxima de uma composição num suporte. A grande diferença em relação a diagramação “associativa” está na apresentação de vários enunciados, muitas vezes indistintos, ficam entremeados, e não justapostos, e os textos, de modo literal, integram a imagem.

[...] Assim, é difícil isolar o texto da imagem nesse tipo de diagramação, pois um participa do outro no âmbito de uma expressão decididamente plástica. Os diferentes enunciados se organizam de modo coerente numa composição única que poderia ser comparada à do cartaz.

A própria noção de narrativa passa a ser questionada. Por certo, os livros ilustrados que atendem a esse tipo de organização não raro desenvolvem um discurso mais poético do que narrativo, favorecendo além disso a “livre” exploração das diversas mensagens por parte do leitor [...] Como, então, considerar uma relação texto/imagem, uma vez que estes já não são delimitados e não podem ser percebidos como unidades?”. (LINDEN, 2011, p.69/70/98)

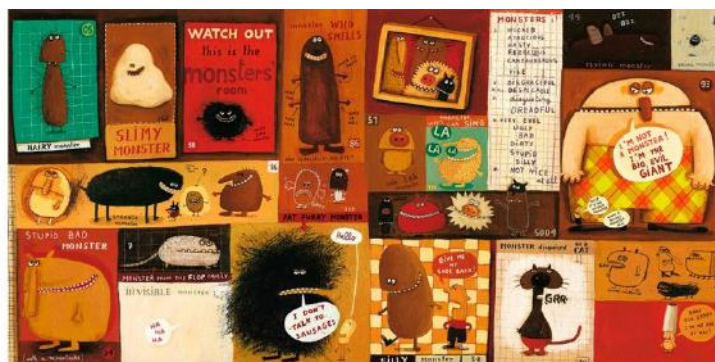


Figura 10 Páginas de “My House”, de Delphine Durand, 2007, editora Winged Chariot Press

Devo sinalizar que a pergunta feita pela autora — “Como, então, considerar uma relação texto/imagem, uma vez que estes já não são delimitados e não podem ser percebidos como unidades?” (LINDEN, 2011, 98) —, apesar de sua inscrição neste tópico, me parece questionar a relação texto/imagem como um todo, para além da questão “conjuntiva”. De qualquer forma, é certo que numa diagramação conjuntiva, tal como no exemplo acima, não se exclui a possibilidade de se ler o texto sob seu caráter convencional, verbal. Mais à frente, veremos um apontamento a respeito da questão apresentada, que se mostra bastante relevante para essa monografia.

A autora aponta (2011, p.72) que esse tipo de diagramação é característico de produções contemporâneas, de livros ilustrados do fim dos anos noventa para cá. Não raro, soluções “conjuntivas” também são exploradas em quadrinhos recentes:



Figura 11: Páginas de “Quinze retratos de desespero”, Escrita com Neil Gaiman, com arte de Barron Storey e design de Dave McKean . 2014, editora Vertigo

1.3.3 Tempo

Os recursos de representação do tempo são diversos. Como podemos presumir, a partir das informações vistas anteriormente, cada autor buscará pensar os recursos de representação do tempo – bem como os outros aspectos da relação palavra-imagem (formal, espacial, temporal e narrativa) – em função de uma obra, seja ela enquadrada num tipo específico de mídia ou não. Desse modo, reforço que não pretendo encerrar as possibilidades de representação do tempo, mas apenas observar alguns padrões, como estudo.

Vejamos os recursos de representação do tempo de cada forma de linguagem, imagem e texto, nessa ordem.

“As respectivas capacidades do texto e da imagem para expressar o tempo ou o espaço se cristalizam, primeiro, em torno da noção de narrativa. As relações espaço-temporais devem realmente ser consideradas em função do projeto narrativo e dos meios utilizados para concretizá-lo. [...] Convém então interessar-se igualmente pela maneira como os criadores inscrevem a temporalidade na imagem e como organizam no espaço as diferentes mensagens, sejam elas visuais ou verbais.” (LINDEN, 2011, p. 102).

Como se pode ver, tal como o aspecto formal, a expressão do tempo também está diretamente ligada ao espaço da página, ao seu formato. Nesse espaço, como vimos nos argumentos de Nikolajeva e Scott (2011, p.43) imagens não podem transmitir diretamente causalidade e temporalidade. Recursos distintos são utilizados para resolver a sugestão de temporalidade, como por através da imagem isolada, como “instante”, por através da repetição de um elemento numa mesma imagem, pela sequência de imagens. No que diz respeito ao instante, Linden indica três tipos: capital, qualquer e movimento.

1.3.3.1 Instante capital



Figura 12: Páginas de Tremolo, de Tomi Ungerer, 1998, editora L'École des lours

“Por sua insistência na significação da imagem como um todo, enfatiza bem o caráter fabricado, reconstituído, sintético desse “instante” representado – que na verdade só é obtido por uma justaposição mais ou menos habilidosa de fragmentos pertencentes a instantes distintos.” (LINDEN, 2011, p. 102)



Figura 13: Páginas de “Quinze retratos de desespero”, Escrita com Neil Gaiman, com arte de Barron Storey e design de Dave McKean . 2014, editora Vertigo

O instante capital é dominado por alguns importantes desenhistas do quadrinho japonês (mangá). Costuma ser utilizado para representar uma série de movimentos, suas causas e consequências, condensados em uma só imagem. Como vemos na figura 13, além de bem resolver a representação de movimento e de velocidade, com o auxílio das linhas de movimento, a utilização do recurso “instante capital” evidencia as habilidades motoras do personagem, evidencia sua extrema capacidade de destruição.

1.3.3.2 Instante qualquer

“Essa imagem qualquer, cujas manifestações já aparecem muito antes da invenção da fotografia, apresenta-se como um instantâneo capaz de criar uma impressão de realidade. Veicula uma ideia de “naturalidade”, oposta à artificialidade exacerbada do instante capital. [...] implica a ideia de um desenvolvimento narrativo lento, em imagens mais relacionadas à descrição de uma situação do que à figuração de uma ação”. (LINDEN, 2011, p. 103).



Figura 14: “A Árvore vermelha”, de Shan Tan, 2009, editora Sm; e “Morte e Veneza”, história publicada em “Noites sem fim”, escrita por Neil Gaiman e ilustrada por P. Craig Russell, editora Vertigo, 2014

1.3.3.3 Instante movimento

“Se no primeiro caso tratava-se de condensar os acontecimentos a fim de suscitar uma duração, aqui captar a essência de uma ação significa restituir-lhe seu instante mais breve, reduzir ao mínimo a duração representada. E isso, paradoxalmente, para aumentar a força sugestiva da imagem [...] a imagem “em movimento” sugere um encadeamento breve, reduz ao mínimo o tempo representado, manifestando-se como etapa fugaz de um desenvolvimento rápido. [...] As mais eficazes são as imagens que trazem uma ação que precede de imediato seu ponto culminante.” (LINDEN, 2011, p. 104)

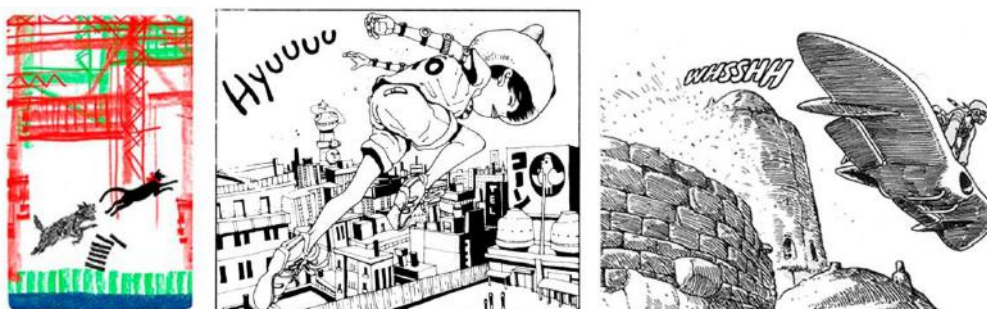


Figura 15: Quadros de, respectivamente, “Contêiner”, de Fernando Vilela, 2016 editora Zahar; “Tekkonkinkreet, Black and White” 2007, editora viz media; e Nausicaa do Vale do vento, 2006, editora Conrad.

1.3.3.4 Sucessão Simultânea

O recurso de repetição de um objeto qualquer, cenário ou personagem em uma mesma imagem, ou cenário, é chamado de Sucessão Simultânea.

“Um mesmo personagem pode aparecer várias vezes no mesmo espaço a fim de significar, por exemplo, as etapas de um deslocamento [...]. Esse procedimento se baseia numa convenção que os jovens leitores precisam aprender. Para evitar que eles interpretem essas aparições de um mesmo personagem como sendo a figuração de vários, os ilustradores não raro submetem suas representações às leis da perspectiva. (LINDEN, 2011, p. 104)



Figura 16 “A Queda de Murdock”, escrita por Frank Miller e desenhada por David Mazzucchelli, 2014, editora Salvat. ; e “Contêiner”, de Fernando Vilela, 2016 editora Pequena Zahar

Os tópicos acima, Instantes e Sucessão Simultânea, tratam da representação do tempo em uma só imagem. Isto sem que sejam observadas as relações dessa imagem com as demais do livro, em sequência. Agora, vejamos algumas considerações sobre as imagens em sequência.

1.3.3.5 Imagens em sequência

Retomamos aqui o fator “conclusivo” inerente a esse tipo de representação temporal, imagens em sequência, citado anteriormente com base nas reflexões de Scott McCloud. Trataremos agora dos tipos de relação temporal presentes em uma sequência de imagens.

Como vimos na definição de livros ilustrados, o livro é caracterizado por possuir um encadeamento fluido e coerente de página para página. Portanto, aqui pretendo tratar da sequência de imagens sob duas instâncias: página a página e quadro a quadro. Tal tratamento ocorre em alguns livros-imagem — no Brasil, termo para designar “livros ilustrados” sem texto — como em “Contêiner”, de Fernando Vilela.

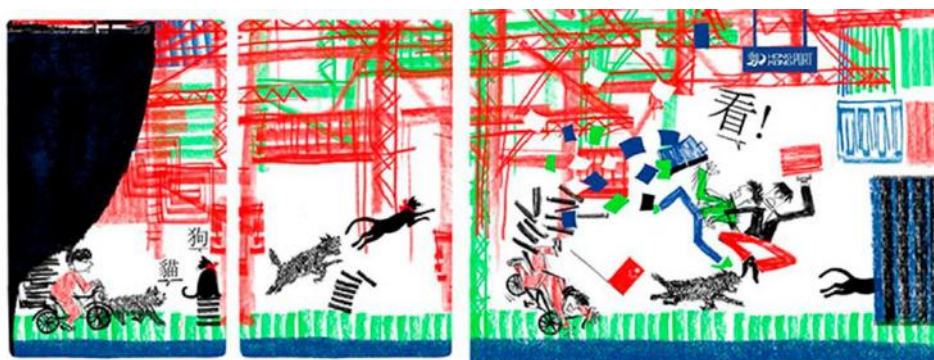


Figura 17: “Contêiner”, de Fernando Vilela, 2016 editora Pequena Zahar



Figura 18: Páginas de “Os Lobos dentro das paredes”, de Neil Gaiman e Dave McKean. 2006, editora Rocco

A respeito da expressão do tempo de uma sequência, Scott McCloud (2006, p. 15) determina 6 tipos de transição entre quadros: momento a momento, ação a ação, sujeito a sujeito, cena a cena, aspecto a aspecto e *non sequitur*:



Figura 19: MCCLOUD, 2006, p. 15

A respeito da transição três — no original, em inglês, *subject-to-subject* —, há duas traduções distintas para esta categoria. Em “Desenhando quadrinhos” (2006), como visto na figura 19, temos “sujeito a sujeito”. Em “Desvendando Quadrinhos” (1995) temos “tema-pra-tema”. Portanto, a sequência, nesta categoria, se trata também da transição de outros elementos, além de sujeitos, em uma única cena. Nas palavras da tradução de Desvendando os quadrinhos: “O próximo tipo nos leva de tema-pra-tema, permanecendo dentro de uma cena ou ideia. Veja o grau de envolvimento necessário pro leitor dar sentido a essas transições” (MCCLOUD, 1995, p. 71).

Vale reparar que as imagens “instante” podem ser unidades, ou seja, um quadro ou página, de uma transição qualquer em projetos onde a narrativa é sequencial.



Figura 20: Páginas de “Os Lobos dentro das paredes”, de Neil Gaiman e Dave McKean. 2006, editora Rocco

No exemplo acima, temos uma transição cena a cena dada página pós página em uma dupla. Na página da esquerda temos uma ilustração instante movimento, onde vemos personagens, membros de uma mesma família, descendo escadas, fugindo de um lobo. Na página da direita temos uma ilustração instante qualquer, cuja representação de tempo prolongado é evidenciada pelo uivo do lobo que acaba de afugentar a família para fora de casa. Se trata de uma transição cena a cena devido ao lapso temporal entre as imagens, evidentemente, e pela mudança de cenários.

Retomando a figura 18, podemos ver uma transição aspecto a aspecto e três transições ação a ação. A primeira transição ocorre entre uma imagem instante qualquer e uma instante movimento. A segunda ocorre entre quatro imagens instante movimento.

O exemplo acima se trata de um livro que, como dito, devido a sua livre organização de páginas duplas que inclui narrativa sequencial e quadros, dialoga com os quadrinhos e os livros ilustrados. Não raro, podemos encontrar transições temporais sequenciais em trabalhos classificados como livro ilustrado.

Na conhecida sequência de ilustrações em páginas duplas de “Onde Vivem os Monstros”, logo após a fala de Max “vamos dar início à bagunça geral”, claramente se pode observar uma transição cena a cena, página dupla a página dupla, fortemente marcada pelos diferentes cenários habitados pelos personagens e pelo tempo, dado pela representação de diferentes turnos do dia. Além disso, individualmente cada uma das imagens constitui um instante qualquer, cujo prolongamento do tempo é evidenciado pelo formato horizontal do “quadro” (página dupla).

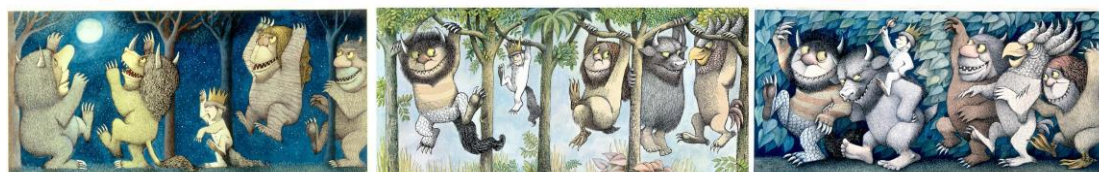


Figura 21: Páginas de “Where the wild things are”, de Maurice Sendak, 1963, editora HarperColins

Para complementar a observação sobre o tamanho do quadro:



101

Figura 22: MCCLOUD, 1995, p. 101

Quase que por inteiro, “Onde vivem os Monstros” é marcado pela transição cena a cena, exceto pela sequência em que ocorre a transformação de ambientes (quarto e floresta). Essa transformação é dada por uma transição de ação a ação, marcada pelos elementos que surgem e somem do quarto de Max e pelas diferentes poses de reação do menino no decorrer da transformação de seu quarto em uma floresta.

Cada uma das formas de transição observadas provoca diferentes efeitos narrativos sequenciais. Cabe ao ilustrador conhecer seus objetivos para, então, fazer a escolha dos tipos de transição mais adequados às situações propostas em determinado projeto.

1.3.3.6 Funções temporais e o texto

Linden aponta quatro funções para o texto:

Função de limitação: Um texto que acompanha uma sequência de imagens pode se organizar tanto num bloco separado como em diferentes seções ligadas às imagens. Nesse caso, os textos isolam cada imagem em enunciados independentes e acentuam o recorte narrativo. [...] Texto e imagem se aliam, portanto, para isolar tempos específicos de uma ação ou acontecimento. [...]

Função de ordenação: No caso de uma imagem que mostre diferentes cenas ocorrendo sucessivamente, a contribuição do texto revela-se determinante para a compreensão da ordem em que se desenrolam os fatos [...]. A necessária orientação do texto, cujas palavras, preposições e frases se leem da esquerda para a direita, pode igualmente induzir uma apreensão vetorizada da imagem. [...] O enunciado do texto, quando ele, por exemplo, nomeia vários elementos, implica uma atribuição desses nomes aos elementos que se apresentam em sequência da esquerda para a direita da imagem [...].

Função de regência: O texto também pode, de maneira explícita, encarregar-se das indicações relativas ao tempo fictício. De indicações precisas quanto ao decorrer do tempo, até a substituição que ele pode efetuar em caso de elipse numa sequência de imagens, o texto permite, de fato, preencher todas as lacunas da imagem nessa área [...].

Função de Ligação: De uma imagem para a outra, opera-se às vezes uma mudança considerável em termos de personagens, lugares ou tempo. A linguagem escrita permite uma capacidade de encadeamento que a narrativa em imagens, pela compartimentação de suas unidades, só consegue alcançar mediante esforços específicos. (LINDEN, 2011, p.107).

Vejamos alguns exemplos.

Em “Onde vivem os monstros”, na sequência apontada anteriormente, em que o quarto de Max se transforma em uma floresta, o texto também narra a transformação, exercendo a função de ligação: “Naquela mesma noite nasceu uma floresta no quarto de Max”.

No segundo exemplo de Scott McCloud para a transição “cena a cena”, podemos encontrar um exemplo de função ligação “Em outra parte/Enquanto isso/ Mais tarde”:



Figura 23: MCCLOUD, 2006, p. 15

Em “A coisa perdida”, temos um exemplo de função de regência, onde o texto indica a passagem de tempo entre a página anterior e os quadros da página abaixo:

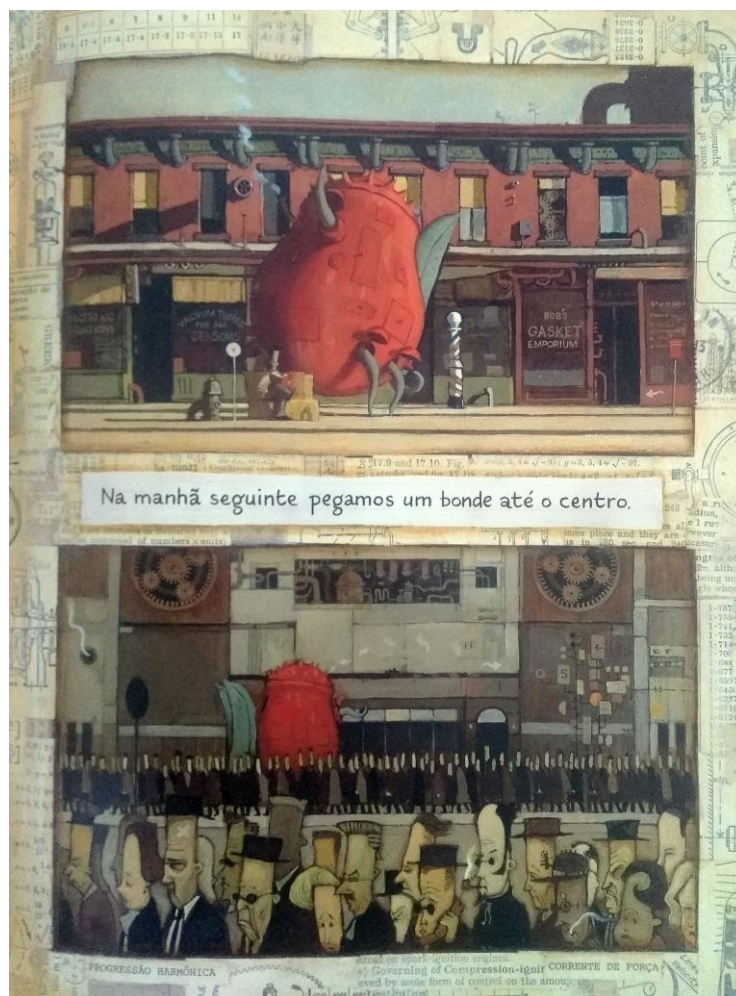


Figura 24: Página de “A coisa perdida”, de Shaun Tan, 2000, editora SM

As quatro funções do texto apontadas por Linden são definidas sob a maneira como agem frente às imagens. Isto reforça o caráter predominante das imagens nos livros ilustrados. Com isso, podemos perceber que a definição das funções do texto acaba por introduzir também os efeitos temporais presentes não somente pelo texto, mas pela combinação das duas linguagens. Não é possível encerrar todas as possibilidades de combinação de texto e imagem a fim de expressar o tempo. Aqui, nos basta compreender que são diversas, sutis e com diferentes objetivos as combinações possíveis.

1.3.4 Narrativa

Em “Para Ler o Livro Ilustrado”, Linden (2011, p.120) assume ter adotado certa objetividade no traçar das possibilidades de relação narrativa entre textos e imagens. A autora distingue as possibilidades de relações narrativas das funções narrativas exercidas por texto e imagem, uma linguagem frente a outra. As possibilidades de relação são três: colaboração, disjunção e redundância. As funções, seis: repetição, seleção, revelação, função completiva, função de contraponto e função de amplificação. A essa monografia, interessa apenas a observação das possibilidades de **relação narrativa** entre texto e imagem.

Redundância: texto e imagem transmitem as mesmas informações, podendo ocorrer de uma linguagem ou outra transmitir mais detalhes. “A narrativa é então sustentada em grande parte por uma das duas instâncias, sem que a outra seja necessária para a compreensão global da história” (LINDEN, 2011, p.120).

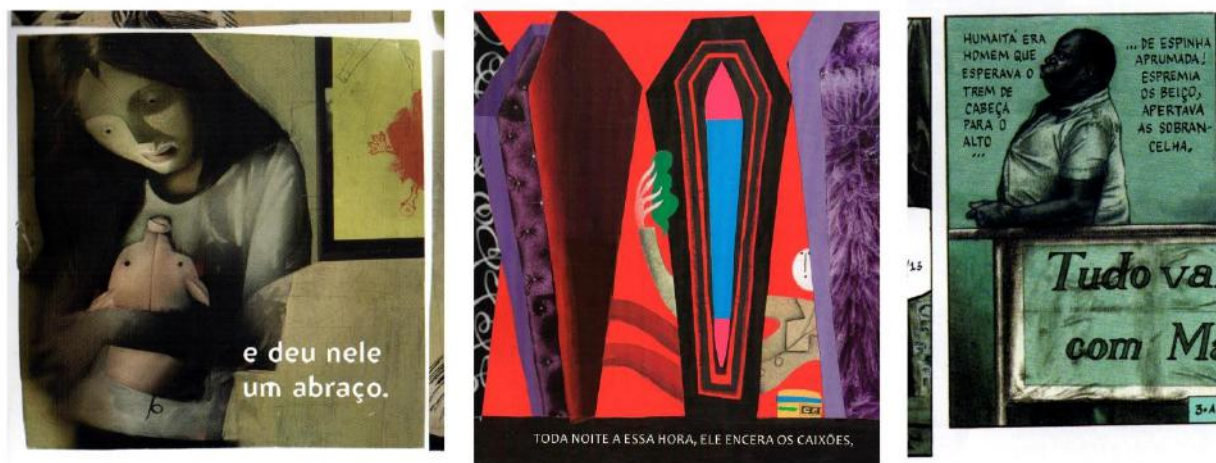


Figura 25: Quadro de uma página de “Os Lobos dentro das paredes”, de Neil Gaiman e Dave McKean. 2006, editora Rocco/ Página de “Ossos do Ofício”, de Roger Mello, 2009, editora nova fronteira/ Quadro de Dorso, de Marcelo Quintanilha, 2011 editora Conrad

Colaboração: texto e imagem colaboram a fim de expressar uma mensagem única, cuja compreensão só se faz por através da leitura de uma linguagem e outra. “Numa relação de colaboração, o sentido não está nem na imagem nem no texto: ele emerge da relação entre os dois”. (LINDEN, 2011, p.121)

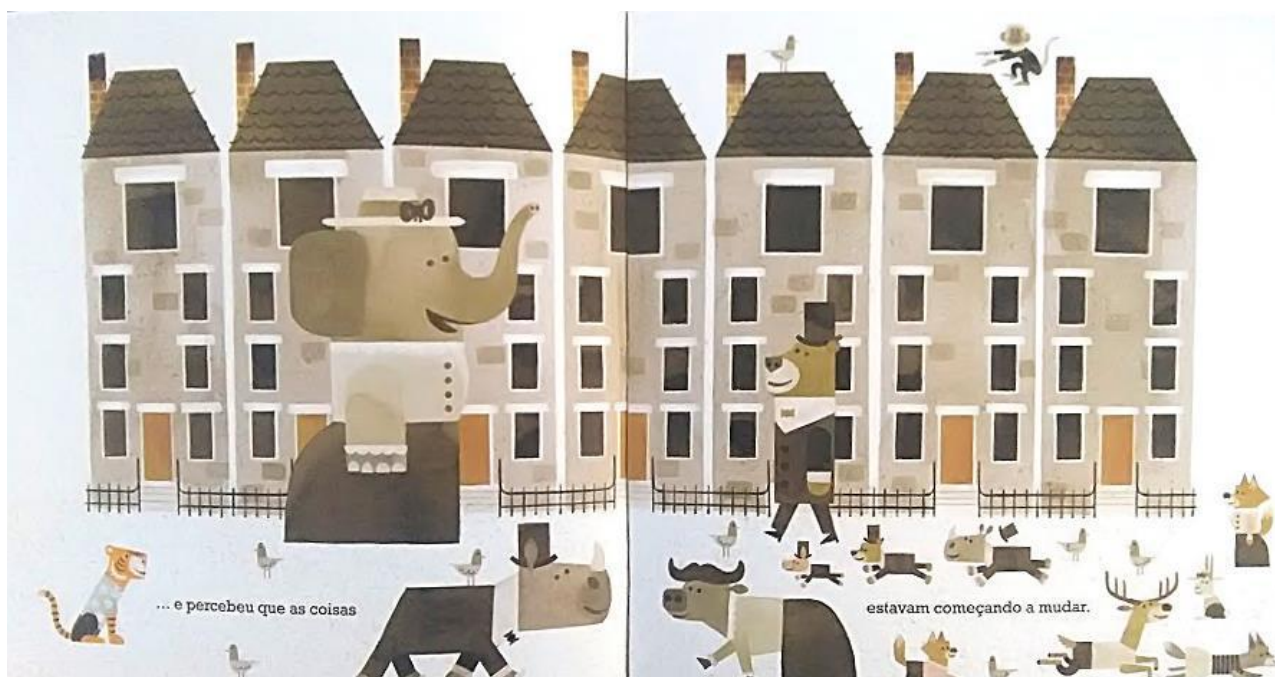


Figura 26: Páginas de “Sr. Tigre solto na selva”, de Peter Brown. 2013, editora Intrínseca

Relação de Disjunção: texto e imagem não apresentam aproximação de sentido aparente em seus enunciados. É o oposto da relação de redundância. “A disjunção dos conteúdos pode assumir a forma de histórias ou narrações paralelas” (LINDEN, 2011, p.121).

Relações de disjunção são raras (2011, p.121) nos livros ilustrados. Como não disponho de nenhum livro que apresente essa relação, sabendo que aqui nos interessam tanto os livros ilustrados quando os quadrinhos, vejamos um exemplo de Scott McCloud:



Figura 27: MCCLOUD, 1995, p.158

Nos quadrinhos, o tipo de relação narrativa mais comum, segundo McCloud (1995, p.155), é a relação de interdependência entre textos e imagens. Esse tipo de relação é apontado por Will Eisner (1989, p.124) como uma relação em que texto e imagem transmitem uma mensagem cuja compreensão só se atinge com a leitura de uma linguagem e outra. Já vimos a definição desse tipo de relação anteriormente, é formulada por Linden como “relação de colaboração”. Dentre outras semelhanças de conceitos sobre relações narrativas, temos também a “Combinação paralela”, definição de Scott McCloud que se refere ao mesmo efeito narrativo que a “relação de disjunção”, definida por Linden.

“Por mais que a gente possa diagramar essas coisas, é melhor deixá-las pro instinto dos criadores. A mistura de palavras e figuras é mais alquimia do que ciência” (MCCLOUD, 1995, p. 161). Adotando a sugestão do autor, creio que as observações dadas até aqui sejam suficientes a este momento do trabalho.

Como visto no início desse capítulo, este estudo visa a produção de um livro cuja composição pretende dialogar com os quadrinhos e os livros ilustrados. Na prática, o estudo teórico e a realização do projeto se deram de maneira alternada. As observações sobre os aspectos do livro ilustrado e dos quadrinhos certamente são parciais e de forma alguma pretendem tratar da totalidade dessas mídias.

Com base nesse breve estudo teórico, vejo que cada projeto narrativo visual/verbal buscará estabelecer um conjunto de características compositivas específico que estará de melhor acordo com seus objetivos, sejam esses quais forem.

Observando as obras aqui citadas, percebo uma forte aproximação entre quadrinhos e livros ilustrados. McCloud (1995, p.9), com o objetivo de abranger os estudos dos quadrinhos, os define como “Imagem pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada”. O autor ainda complementa que as letras “também são imagens estáticas. Quando colocadas em sequência deliberada, uma ao lado da outra, elas viram palavras!”.

Desse modo, tal definição poderia tocar diversas produções hoje chamadas de livros ilustrados, as que trabalham sequencialidade narrativa, independente do tipo de diagramação. Afinal, em alguns livros ilustrados, como vimos, textos e ilustrações são imagens pictóricas justapostas página a página em sequência deliberada. Retomo aqui o questionamento de Linden (2011, p.98) anteriormente apontado: “Como, então, considerar uma relação texto/imagem, uma vez que estes já não são delimitados e não podem ser percebidos como unidades?”.

Levando em conta o nosso objeto de estudo, as obras aqui exemplificadas “antes” de se delimitarem pelas categorias **quadrinho** e **livro ilustrado**, estão delimitadas pela categoria **livro**, livro impresso de encadeamento fluido entre páginas. Enquanto categoria “livro impresso”, pelo que vejo, histórias em quadrinhos e livros ilustrados se aproximam bastante, já que ambos se utilizam do meio “livro” para contar uma história, estão delimitados pela sequência página a página e questionam uma observação isolada de texto e imagem. Acredito que em seus conteúdos internos, objetivos narrativos, objetivos gráficos, e objetivo de público, esses meios se aproximam e se afastam.

Reconheço que, talvez, a discussão exclusivamente teórica sobre as relações entre as duas mídias demandaria um trabalho mais aprofundado, pontuado por referências teóricas para além das aqui utilizadas; demandaria, também, uma abordagem histórica, incluindo manifestações narrativas que antecedem a produção do que entendemos especificamente por quadrinhos e livros ilustrados. De qualquer modo, apontar essa questão é importante aqui, visto que no livro produzido são encontrados recursos de ambas as mídias, mídias aqui postas em relação de aproximação e não de afastamento.

No próximo capítulo, veremos algumas possíveis estruturas de desenvolvimento de um projeto, quais etapas podem ser adotadas para se pensar a composição de um livro e como o estudo dessas possibilidades de estruturação foi assimilado para a formulação das etapas de desenvolvimento de “Lucas”.

2. UM JEITO DE FAZER

A realização deste projeto parte de um argumento, texto descritivo sobre as cenas e momentos da história “Lucas”, realizado após um longo processo de reflexão sobre os temas, personagens, cenários e objetivos da história. Nesse texto, não são determinados quais cenas e momentos serão, no objeto final, o livro, narrados pelo texto ou pela imagem. No projeto desenvolvido por mim, esse texto (argumento) teve por finalidade registrar os eventos, personagens, cenários, causas e consequências da história titulada “Lucas”.

O termo “argumento” é aqui utilizado a partir de sua função em um projeto de roteiro cinematográfico — “um parágrafo ou mais de descrição momento a momento, com espaçamento duplo e no presente do indicativo” (MCKEE, 2016, p.183) —. Utilizei-o pois, na época em que escrevi o texto, julguei que o modelo de “argumento”, tal como descrito acima pela definição de Robert McKee, seria o recurso de registro mais conveniente, sabendo que eu pretendia contar essa história de forma visual/textual, da maneira como ocorre em projetos de livros ilustrados e/ou quadrinhos, como visto no capítulo anterior.

Como sabemos, o projeto aqui proposto se caracteriza como sequencial. Esse caráter se fez presente desde o planejamento, com o argumento, que visa justamente a preparação de um projeto sequencial. Além disso, muitas de minhas referências ou são quadrinhos ou são livros que trabalham a se-

quencialidade de imagens — para retomar algumas referências apresentadas no capítulo anterior: “Os lobos dentro das paredes”, de Gaiman e McKean, “O lobo solitário”, de Kazuo Koike e Goseki Kogima e “Hinário Nacional”, de Marcelo Quintanilha —. Desse modo, me dispus a trabalhar e a pensar o desenvolvimento do livro proposto considerando a observação de aspectos metodológicos tanto dos livros ilustrados quanto dos quadrinhos, visando a formulação de uma metodologia singular e essencial para a contação da história idealizada. Em resumo, a definição das etapas de realização do projeto “Lucas” leva em consideração as questões já apresentadas: singularidade de projeto, livro ilustrado, quadrinhos e sequencialidade.

Tendo a história registrada e sabendo que os objetivos narrativos de meu projeto estavam relacionados a arte sequencial, procurei observar como autores de livros cujas histórias são narradas por texto e imagem costumam estruturar seus projetos de maneira a definir quais serão as informações textuais e quais serão as informações visuais de seus livros. É esse breve estudo que veremos nas páginas seguintes desse capítulo.

É importante frisar que não se considerou necessário um extremo aprofundamento nas etapas processuais observadas. Entendi que apenas algumas e pontuais elucidacões a respeito dos diferentes métodos seriam suficientes para definir as etapas a serem utilizadas em meu projeto.

2.1 Estudo de metodologias

Scott McCloud (2006, p.39) observa que a realização de uma história em quadrinhos se resume em uma série de escolhas. Essas escolhas são definidas pelo autor com base em cinco categorias: escolha do momento, escolha do enquadramento, escolha das imagens, escolha das palavras, escolha do fluxo.






 ESCOLHA DO MOMENTO	 ESCOLHA DO ENQUADRAMENTO	 ESCOLHA DAS IMAGENS	 ESCOLHA DAS PALAVRAS	 ESCOLHA DO FLUXO
METAS: "UNIR OS PONTOS", MOSTRAR OS MOMENTOS QUE IMPORTAM E CORTAR OS QUE NÃO IMPORTAM.	METAS: MOSTRAR AOS LEITORES O QUE ELES PRECISAM VER. CRIAR UM SENSO DE ESPAÇO; POSIÇÃO E ENFOQUE.	METAS: EVOCAR CLARA E RAPIDAMENTE A APARÊNCIA DE PERSONAGENS, OBJETOS, AMBIENTES E SÍMBOLOS.	METAS: COMUNICAR IDÉIAS, VOZES E SONS DE MANEIRA CLARA E PERSUASIVA, NUMA COMBINAÇÃO SEM EMENDA COM IMAGENS.	METAS: GUIAR OS LEITORES ENTRE E DENTRO DOS QUADRINHOS E CRIAR UMA EXPERIÊNCIA DE LEITURA TRANSPARENTE E INTUITIVA.
FERRAMENTAS: AS SEIS TRANSIÇÕES: 1. MOMENTO A MOMENTO 2. AÇÃO A AÇÃO. 3. SUJEITO A SUJEITO 4. CENA A CENA 5. ASPECTO A ASPECTO 6. NON SEQUITUR MINIMIZAR O NÚMERO DE QUADRINHOS EM PROL DA EFICIÊNCIA OU ADICIONÁ-LOS PARA DAR ÊNFASE. O CARÁTER DO MOMENTO, DO ESTADO DE ESPÍRITO E DA IDÉIA.	FERRAMENTAS: TAMANHO E FORMA DA MOLDURA, ESCOLHA DE ÂNGULOS, DISTÂNCIA, ALTURA, EQUILÍBRIO E CENTRALIZAÇÃO DA "CÂMERA". A "TOMADA PANORÂMICA". REVELAR E OMITIR INFORMAÇÕES. DIRECIONAR O ENFOQUE DO LEITOR.	FERRAMENTAS: TODOS OS RECURSOS ARTÍSTICOS/ GRÁFICOS QUE EXISTEM. SEMELHANÇA, ESPECIFICIDADE, EXPRESSÃO, LINGUAGEM CORPORAL E MUNDO NATURAL. RECURSOS ESTILÍSTICOS E EXPRESSIONISTAS PARA REALÇAR O ESTADO DE ESPÍRITO E A EMOÇÃO.	FERRAMENTAS: TODOS OS RECURSOS LITERÁRIOS E LINGÜÍSTICOS EXISTENTES. ALCANCE, ESPECIFICIDADE, VOZ HUMANA, CONCEITOS ABSTRATOS E EVOCAÇÃO DE OUTROS SENTIDOS. BALÕES, EFEITOS SONOROS E INTEGRAÇÃO PALAVRAS/DESENHOS*.	FERRAMENTAS: O ARRANJO DOS QUADRINHOS EM UMA PÁGINA OU TELA E O ARRANJO DOS ELEMENTOS DENTRO DE UM QUADRINHO. DIRIGIR O OLHAR MEDIANTE AS EXPECTATIVAS DO LEITOR E DO CONTEÚDO. USAR MOMENTO, ENQUADRAMENTO E PALAVRAS SIMULTANEAMENTE.

Figura 28: MCCLOUD, 2006, p.37

Ainda de acordo com o autor, essas escolhas são trabalhadas e misturadas livremente pelos autores. Elas se inserem em diferentes etapas de um projeto, de acordo com determinado método adotado. É

com essas escolhas que podem se definir as relações narrativas, temporais, formais e espaciais de texto e imagem no espaço da página ou da página dupla. Ao menos foi nesse sentido que busquei desenvolver meu trabalho.

As escolhas de momento, enquadramento e fluxo são dependentes das escolhas de texto e imagem, já que as três primeiras escolhas se manifestam por através das duas últimas. Em outras palavras, não há enquadramento, momento e fluxo sem imagem e/ou sem texto. Nesse sentido, há uma questão metodológica abordada na dissertação de mestrado de Pedro Shalders Porto que julguei importante observar: na realização de um projeto de livro ilustrado, quem vem primeiro, a imagem ou a palavra?

Em seu trabalho, Shalders entrevista cinco ilustradores brasileiros e, com o auxílio da teoria dos livros ilustrados, busca apresentar essa mídia — livro ilustrado — partindo do princípio de que a relação palavra e imagem é fundamental no desenvolvimento da narrativa do livro para crianças. Na dissertação do autor, na conclusão do capítulo sobre o enlace entre texto e ilustração, observa-se uma reafirmação dos argumentos de Sophie Van der Linden a respeito da pluralidade das produções de livros ilustrados, agora não em relação ao objeto final, mas às possibilidades do “fazer”:

“Pôde-se notar que existem diferentes visões e formas de abordar a palavra e a imagem: uns são mais inclinados a começar pelas imagens, enquanto outros vêm a palavra como o ponto de partida do trabalho. Foi observado que o ilustrador pode trabalhar de diferentes maneiras e com tipos de diagramação já existentes na mancha gráfica, na página dupla e no equilíbrio das páginas.” (SHALDERS, 2012, p.82)

Nos quadrinhos, o jeito de fazer também é bastante diversificado, segundo McCloud:

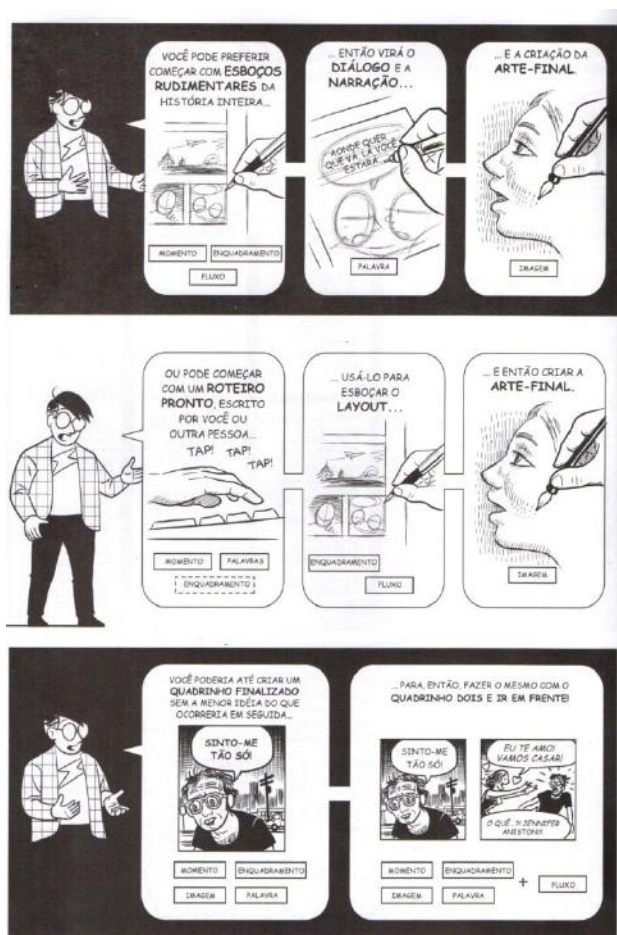


Figura 29: MCCLOUD, 2006, p.37

Com a citação acima, é possível perceber diretamente a maneira como as escolhas (momento, enquadramento, fluxo, imagem e texto) podem se manifestar em cada uma das etapas estabelecidas em um projeto. É possível reparar que Scott McCloud considera “imagem”, apenas a versão acabada da mesma, sua versão final. Assim, o autor (2006, p.37) estabelece que a escolha da imagem tem por finalidade a **visualização** dos conteúdos representados na mesma, como: personagens, cenários, símbolos, temas. No entanto, podemos assumir que alguns aspectos constituintes da imagem, como tema, ritmo, luz e composição, podem já se manifestar parcialmente em uma etapa de esboços ou até mesmo em uma etapa de roteirização.

Inicialmente, me vi orientado a trabalhar um roteiro antes dos desenhos. Assim, observei o trabalho do importante autor e roteirista de quadrinhos, Allan Moore — responsável por “Watchmen”, “Batman - A piada mortal” e “Do inferno” — que se destaca por seus roteiros minuciosos onde determina todas as escolhas, algumas parcialmente, apontadas acima. Obviamente não temos, em uma etapa de roteiro como o de Alan Moore, as imagens em si, no entanto, alguns dos aspectos que constituirão a imagem final, como dito, podem já se manifestar por através da descrição.

Vejamos um exemplo. Primeiro um fragmento de roteiro do autor, em seguida, um esboço do quadro descrito no roteiro, depois a versão acabada deste quadro e então o mesmo inserido na página:

TUDO BEM. ESTOU LIGADO, TENHO SANGUE ATÉ OS COTOVELO, VEIAS NOS DENTES E MEUS CAPACETES E JOELHEIRAS ESTÃO BEM PRESOS NO LUGAR. VAMOS SAIR E PROVOCAR CONFUSÃO! ESTA PRIMEIRA PÁGINA É UMA SÉRIE DE SALTOS VERTICAIS QUE NOS LEVAM EM PROGRESSÃO LINEAR DE UMA VISTA DETALHADA E MICROSCÓPICA DAS SARJETAS DE NOVA YORK ATÉ UMA TOMADA PANORÂMICA SOBRE OS TELHADOS DA PAISAGEM DESSA CIDADE TÃO FAMILIAR E AO MESMO TEMPO CURIOSAMENTE ALTERADA. NESTE PRIMEIRO PAINEL ~~ESTAMOS OLHANDO DIRETAMENTE PARA UMA ABERTURA DE BUEIRO NUMA SARJETA PERFEITAMENTE COMUM.~~ À DIREITA DA IMAGEM ~~A VERDADEIRA PAREDE EXTERNA DO MEIO-FIO AFASTA-SE DE NÓS NUMA INCLINAÇÃO QUE LEMBRA UMA ENCOSTA EM MINIATURA.~~ MAIS PARA A ESQUERDA, NA PARTE INFERIOR DA IMAGEM, ~~PODEMOS VER O METAL VELHO E GASTO DA TAMPA DO BUEIRO COM UMA ESCURIDÃO SÓLIDA VISÍVEL POR ENTRE SUAS GRADES.~~ NO TOPO DA IMAGEM ~~PODEMOS VER A SUJEIRA DA SARJETA DESCER NA DIREÇÃO DA BOCA DO BUEIRO AO FUNDO.~~ EXISTEM APENAS DOIS ELEMENTOS QUE SEPARAM ESSA IMAGEM DE UM CLOSE-UP COTIDIANO PADRÃO DE UM BUEIRO, E O PRIMEIRO DELES É A QUANTIDADE INCOMUM DE SANGUE QUE DESCE PELA JÁ MENCIONADA ABERTURA NA PRIMEIRA IMAGEM. DEDOS LÍQUIDOS DE SANGUE, ESCARLATES, BRILHANTES E ESPessos, DESCEM PINGANDO A PAREDE DO MEIO-FIO À DIREITA. LISTRAS BERRANTES DE VERMELHO-VIVO CONTRA O CINZA MORTO DO CONCRETO E DAS PEDRAS SOBRE AS QUAIS SE ESPARRAMAM. ~~A SARJETA ESTÁ IGUALMENTE CHEIA DE SANGUE,~~ QUE GORGOLEJA FELIZ NA DIREÇÃO DO BUEIRO, ONDE SE ESPALHA SOBRE A TAMPA METÁLICA DO BUEIRO E ~~PINGA EM MINÚSCULAS GOTAS RELUZENTES NA ESCURIDÃO ABAIXO.~~ O SEGUNDO ELEMENTO DE DESTAQUE É UM ~~BOTTON DO SMILEY DE CERCA DE 5 CM DE DIÂMETRO,~~ DE UM AMARELO-SOLAR BEM VÍVIDO, ALI NA SARJETA SORRINDO PARA NÓS CONTRA UM FUNDO DE VERMELHO-SANGUE SOMBRIO. DE ALGUM MODO ELE FICOU ~~PRESO NA SARJETA~~ E NÃO CONSEGUE DESCER PELO BUEIRO, E SIMPLEMENTE FICA PRESO ALI, OLHANDO PARA NÓS COM SUA EXPRESSÃO CHOCHA INCÔMODA. ~~UM PEQUENO BORRIFO RUBRO MANCHA A FRENTE DO BOTTON.~~ UMA ÚNICA MANCHA MINÚSCULA SOBRE UM DOS

RECORDATÓRIO: DIÁRIO DE RORSCHACH. 12 DE OUTUBRO DE 1985:

RECORDATÓRIO: “Esta manhã, no beco, havia um cão morto com marcas de pneu no ventre rasgado. A cidade tem medo de mim. Eu vi o rosto dela.”

Figura 30: Fragmentos do roteiro de Watchmen-Número 1, escrito por Allan Moore, publicado em Watchmen, edição definitiva, editora DC comics / Panini Books, publicado em 2015



Figura 31: Thumbnail de quadro, Quadro finalizado e página finalizada de Watchmen - “À meia-noite, todos os agentes...”, história escrita por Allan Moore, desenhada por Dave Gibbons e colorida por John Higgins, publicado em Watchmen, edição definitiva, editora

Nesse processo, temos a imagem representada em três estágios: em estágio de descrição, de esboço, e em sua versão acabada, final. Sabendo que o autor descreve minuciosamente cada detalhe de cada uma das imagens de uma página, conseqüentemente ele determina também momento e fluxo. Além disso, é determinado o conteúdo narrado exclusivamente pelo texto, ali, no roteiro, os “recordatórios”.

Apesar da eficiência desse método, a mim não pareceu natural roteirizar e descrever as imagens e a história, sabendo que as escolhas de momento e fluxo dos fatos já estavam mais ou menos definidos por meu argumento; sabendo que a partir do argumento, eu precisaria apenas discriminar quais informações seriam narradas pelo texto e quais informações seriam narradas pela imagem. Digo “mais ou menos” pois alguns detalhes desses aspectos, momento e fluxos, só podem ser determinadas pela imagem esboçada e/ou finalizada.

Em Para ler o Livro Ilustrado, da parte de alguns autores de livros ilustrados entrevistados por Linden, são cedidos alguns depoimentos sobre metodologia de projeto de livro. Dentre esses depoimentos, encontrei duas importantes referências que contribuíram para a estruturação das etapas de realização de meu projeto. Vejamos um depoimento por vez e uma breve explicação sobre como foram assimilados por mim.

Nicolas Bianco-Levrin "As Sequências de imagens"

“Geralmente, eu crio as histórias e as ilustrações de meus livros. Textos e desenhos se constroem ao mesmo tempo e, desse modo, existe uma interação entre eles desde o momento em que são concebidos. [...] No livro ilustrado, dou igual importância ao texto e à imagem no que tange a leitura da história. (LINDEN, 2011, p. 46)

No depoimento de Bianco-Levrin, me interessou principalmente a possibilidade de gerar textos e desenhos “ao mesmo tempo”. Essa possibilidade me levou a crer que a etapa de roteirização minuciosa seria, no caso das condições de “Lucas”, desnecessária, já que o jeito de fazer de Bianco-Levrin me permitiria, de forma direta, discriminar os conteúdos a serem narrados pelo texto e os conteúdos narrados pela imagem.

Apesar de ter adotado esse desenvolvimento “simultâneo” — onde a maior parte de cada uma das escolhas (momento, enquadramento, imagens, palavras e fluxos) se define em conjunto — procurei,

antes, estudar separadamente pelo menos três aspectos específicos do desenvolvimento das imagens, sendo eles o design de personagens e a abordagem visual, que veremos mais à frente.

Desde já, esclareço que esta produção simultânea de textos e desenhos consiste na realização de um esboço do livro, tanto em espelho, esboço sequencial do livro com as páginas lado a lado, quanto em boneca, esboço sequencial do livro com as páginas encadernadas.

No depoimento de Fabienne Séguy e Yann Fastier, encontrei semelhança com os meus objetivos narrativos e às condições gerais de meu projeto.

Fabienne Séguy e Yann Fastier "A relação texto/imagem"

"Quando concebemos um livro ilustrado, o texto não costuma ser preexistente: primeiro há uma ideia, um roteiro ou, mais amplamente falando, um projeto, destinado a se encarnar num objeto (o livro). Esse é o dado que nunca perdemos de vista: o texto e as imagens não passam de atores no projeto. Eles só intervêm após uma estrita distribuição de papéis que define sua articulação (...).

Essa articulação é pensada essencialmente em termos de complementariedade (o texto dizendo o que a imagem não mostra e a imagem mostrando o que o texto não diz), numa relação que pode se estender até a contradição, ou até a mais completa disjunção.

Qualquer que seja, porém, a natureza desse relacionamento, ela está antes de mais nada a serviço da eficácia narrativa e da legibilidade pois é a articulação do texto com a imagem que fornece asas à narrativa, que a conduz e a torna compreensível de um modo mais ou menos fechado, mais ou menos aberto." (LINDEN, 2011, p. 117)

Como podemos ver, nos autores acima também há uma estrutura que antecede a realização do livro. No caso deles: ideia, roteiro, projeto. Em meu caso, o que chamei de “argumento”. Além disso, a ideia de “distribuição de papéis” com foco na eficácia narrativa concorda com os objetivos de meu projeto.

Tendo a ideia devidamente refletida e o argumento em mãos, eu, após os estudos apresentados nesse capítulo, ciente da maneira como discriminaria as informações narradas por cada uma das formas de linguagem, estruturei as etapas de realização de meu projeto da seguinte maneira: (1) design de personagens e abordagem visual e técnica (2) definição simultânea/alternada de texto e imagem — distribuição de papéis —, (3) finalização das ilustrações e (4) projeto gráfico.

Reforço aqui que as etapas de idealização e escrita do argumento não se realizaram no período de execução desse projeto acadêmico. Sendo assim, não tratarei de aspectos específicos da escrita e estruturação de uma história, apenas apresentarei o argumento utilizado e, em seguida, tratarei das etapas de realização do projeto acima estipuladas.

3. LUCAS, O PROJETO

Neste capítulo, trataremos do relato de cada uma das etapas realizadas em meu projeto: (1) desenvolvimento de personagem e abordagem visual e técnica, (2) definição de texto e imagem, (3) finalização das páginas e (4) projeto gráfico. Apesar da linearidade característica da apresentação das etapas, essas não ocorreram exatamente de maneira linear. Pelo contrário, o processo se caracterizou de forma sinuosa. No entanto, o esclarecimento dessas etapas e suas posições no curso do fazer foram definitivos para garantir certa objetividade na realização do trabalho.

Para que se possa compreender o ponto de partida do processo realizado, abaixo, segue o argumento da história, texto que embasou o desenvolvimento das etapas seguintes:

LUCAS [terceiro tratamento de argumento].

Depois e antes de tudo vieram um som furtivo e o escuro. Até que...

Numa tarde de carnaval, após o obrigatório sono da tarde, Lucas acorda animado, pois é hora de brincar na rua. Brincar como um bate-bola! Fantasiado, o menino desce as escadas de sua casa e cata sua bexiga. Em seguida, Lucas dá um beijo em sua avó e sai desembestado, porta afora, direto para a rua. A avó do menino, cansada, tenta gritar para chamar o garoto, mas sua voz, não consegue alcançá-lo. Ou ele finge não escutar.

Lucas sorri para tudo e todos, mesmo que alguns não retribuam.

Em seguida, Lucas encontra uma antiga amiga, alguém que ele não vê há algum tempo, Buia. A alegria do menino triplica ao ver a garota. Espontaneamente, os dois começam a brincar de um misto de pique pega e pique-esconde.

Enquanto isso, lentamente a Avó do menino sai de casa.

Parece que Lucas nunca esteve tão feliz na vida, e a situação de Buia é a mesma. Pega no ombro, esquiva, corre daqui, gargalha, pega no ombro e de novo, corre pra lá, tomba, urra, gargalha ... Até que, no meio de um pique esconde, Buia some e não volta. A princípio, o menino entende que eles ainda estão num pique, mas após algum tempo Lucas é tomado pela preocupação, pois não consegue achar sua amiga.

Cansado de procurar sozinho, vai pedir ajuda. Mesmo fantasiado de bate-bola, Lucas não consegue ter a atenção das pessoas.

Não muito distante de onde o menino está, Buia e a Avó se encontram e, juntas, partem na direção do garoto.

Em sua última tentativa de encontrar ajuda, Lucas sobe no pequeno palanque onde, em frente, um grupo de pessoas dançam funk. Ele se afasta para pegar impulso, joga para trás a mão que segura a bexiga e corre, empunhando a bexiga direto para o chão.

No momento em que Lucas está para cair de bexiga no chão, ele se depara com uma mulher em sua frente e a atravessa, literalmente (como um fantasma). Assustado com aquilo e sem entender, Lucas chora de susto. Ninguém é capaz de ver ou sentir o menino.

Lucas percebe a presença de sua avó e pergunta: “Vô, o que tá acontecendo? Onde a Buia tá? Por que eles num me ajudaram?”— diz Lucas em meio a alguns soluços. A velha, com a face da morte estampada em seu rosto, passa a mão na cabeça do menino e diz: “Bem, neste momento eu sou e não sou sua avó. Este lugar não é mais seu. Vá brincar. Olha, lá, a Buia.” [Enquanto a avó fala, se vê a causa da morte de Lucas: uma bala perdida].

Lucas não entende sua avó, mas ao avistar sua amiga, sorri e corre para brincar.

Figura 32: terceiro tratamento de argumento

Apresento aqui a terceira versão do argumento, pois esta se mostra mais próxima do objeto final, do livro realizado. As versões anteriores se caracterizavam por uma maior quantidade de informações descritivas e narrativas, as quais demandariam uma quantidade maior de desenhos, o que tornaria a realização desse projeto longa demais para o prazo de um trabalho de conclusão de curso. Ciente disso, passei a sintetizar as informações que julguei essenciais para a realização do livro nas condições do prazo.

3.2 Personagens e abordagem visual/ técnica

O desenvolvimento visual de personagens é uma etapa do projeto composta de alguns estágios, como pesquisa, análise e geração de alternativas e modelos. Visa a criação da composição visual dos personagens de acordo com as dimensões características dos mesmos, como: personalidade, objetivo, oposição, condição existencial e simbólica na trama. A seguir, com exposição breve, serão apresentados estudos visuais e pesquisa de apoio à conceituação de cada personagem da história: Lucas, Buia e Avó.

3.2.1 Avó

É ao mesmo tempo avó de Lucas, entidade metafísica (morte ou algo semelhante) e alguma coisa entre essas duas primeiras características. Desse modo, seu perfil é um misto de tais características, carrega tanto o jeito desbocado e cansado de seu ser humano, quanto a magnitude e onipresença de seu ser divino.

Pressupus que a personificação da morte, em minha história, se misturaria com a de um ser humano, uma senhora negra, moradora de favela e religiosa, tal personificação não se trataria de uma figuração tal como a da recorrente caveira encapuzada com uma foice no porte. Além disso, percebi que a história não trata de revelar uma visão de morte pautada no luto. A partir disso, decidi pesquisar sobre a expressão visual da arte e dos ritos de morte africanos, especialmente ritos dos grupos que dão origem à cultura afro-brasileira, de acordo com Nei Lopez:

“A africanidade brasileira assenta, basicamente, nos conteúdos advindos do centro-oeste africano (de Congo, Luanda e Benguela) e do Golfo da Guiné (dos atuais Nigéria, Benin, Togo e Gana). Mas presenças de civilizações da Contracosta índica (Moçambique) e da região da Senegâmbia são também detectáveis.” (LOPEZ, Nei, [29/09/2014] entrevista concedida à Marta Lança, RedeAngola.info [acesso em 20/03/2018])

A relação desses povos com a morte, como veremos a seguir, é um tanto diferente de uma concepção triste e lúgubre mais associada ao cristianismo, denominação religiosa preponderante no Brasil, onde 50% da população se considera católica, de acordo com o Datafolha. (datafolha.folha.uol.com.br [acesso em 15/08/2018]) No início da formação do povo brasileiro, podemos verificar o contraste entre práticas religiosas dos povos que formaram o país, bem como se pode verificar o início do sincretismo religioso resultante do contato entre os povos. Vejamos as obras documentais de Debret, realizadas na primeira metade do Século XVII, em período de missão francesa no Brasil, “Enterro de uma negra” e “Enterro do filho de um rei Negro”, pinturas presentes em “Viagem Pictoresca e Histórica ao Brasil”, livro publicado originalmente na França, com a volta de Debret à Europa:



Figura 33: página de “viagem pictoresca e histórica ao Brasil”, de Jean Baptiste Debret, editora IMESP, 2015

A respeito da primeira obra, em texto também publicado no "Viagem pictoresca e histórica ao Brasil", Debret discorre o seguinte:

Entre os moçambiques, as palavras do canto fúnebre são especialmente notáveis pelo seu sentido inteiramente cristão, pois entre os outros, limitam-se a lamentações acerca da escravidão [...]. Dou aqui o texto moçambique em português: nós estamos chorando o nosso parente, não enxerguemos mais; vai embaixo da terra até o dia do juízo, hei de século seculorum amem. A cena se passa diante da Lampadosa, pequena igreja servida por um padre negro e assistida por uma confraria de mulatos (DEBRET, prancha 16, p.177, "Enterro de uma negra", editora IMESP, 2015)

A respeito da segunda obra, "Enterro do filho de um rei negro":

Não é extraordinário encontrarem-se, entre a multidão de escravos empregados no Rio de Janeiro, alguns grandes dignitários etíopicos e mesmo filhos de soberanos de pequenas tribos selvagens. É digno de nota que essas realezas ignoradas, privadas de suas insígnias, continuam veneradas por seus antigos vassallos, hoje companheiros de infortúnio no Brasil. [...] Ao morrer, ele é exposto estendido na sua esteira [...]. Quando não possui nenhuma das peças de seu traje africano, o mais artista de seus vassallos supre a falta traçando no muro o retrato de corpo inteiro de tamanho natural do monarca defunto no seu grande uniforme embelezando com todas as cores. [...] A procissão é aberta pelo mestre de cerimônia. Este sai da casa do defunto fazendo recuar a grandes bengaladas a multidão negra que obstrui a passagem; erguem-se o negro fogueteiro, soltando bombas e rojões, e três ou quatro negros volteadores, dando saltos mortais ou fazendo mil outras cabriolas para animar a cena. (DEBRET, prancha 16, p.178-179, "Enterro do filho de um rei negro", editora IMESP, 2015)

Sílvia Regina Lorenzo Castri, no artigo "A cosmovisão africana sobre a morte nas telas de Jean Baptiste Debret", aponta que as imagens e textos apresentados acima tratam de duas concepções distintas sobre a morte. Em resumo, diferentemente do luto cristão católico presente em "Enterro de uma negra", caracterizado pelas cabeças baixas, presença da igreja e pelo canto fúnebre, a celebração em "Enterro do filho de um rei negro" é predominantemente caracterizada pelo culto religioso de origem cultural dos negros. Tal expressão, como vemos a partir das poses em dança, instrumentos musicais e ausência de um marco referencial geográfico, nada tem a ver com o luto, mas com festa — ou, ao menos, é interpretada como tal (caráter festivo) —, é um ritual de passagem. Sobre esse ritual, Silva acrescenta:

A festa e a alegria na celebração da passagem de uma vida a outra, conceito africano do que seria a morte. [...] A morte é eufórica, ela não representa a ruptura da continuidade da vida. Ao contrário, morte, nessa perspectiva, é sinônimo de duração da continuidade, a vida se prolonga após a morte. A vida é intensa e extensa. Todos os elementos confirmam o tratamento eufórico da morte, como uma outra etapa da vida, o sujeito cumpriu sua tarefa e irá agora para outro plano; é o paradigma africano da morte. (CASTRI, 2012, p.11)

Assim, ciente de tais informações, concluí que a caracterização visual da Avó deveria apresentar aspectos visuais das artes dos povos africanos, especialmente dos que, forçadamente, contribuíram



Cameroon, Rio Muni (Equatorial Guinea), northern Gabon;

Fang peoples

Ngontang (mask)

The University of Iowa Museum of Art, The Stanley Collection



Gabon;

Kota-Obamba peoples

Mbulu-Ngulu (reliquary guardian figure)

The University of Iowa Museum of Art, The Stanley Collection



Cameroon and Gabon;

Fang peoples

Head

The University of Iowa Museum of Art, The Stanley Collection

para a formação do Brasil. Tal conclusão tem os seguintes objetivos: (1) trazer referências culturais perdidas devido ao dilacerante processo de colonização e escravização; (2) estabelecer signos que se conectam com o tom de continuidade da vida, tom inerente à história de Lucas; (3) estabelecer signos que se conectam com a religiosidade característica do contexto social de meus personagens.

A resultante caracterização fantasiosa da personagem se dá tanto pela condição metafísica da mesma, quanto pelo fato de que a história se passa no carnaval. Sabendo que a religiosidade nas favelas, como percebi em experiência pessoal — como morador, desde sempre —, também é fortemente marcada pelo cristianismo, adotei aspectos simbólicos cristãos na concepção da personagem, assim, pois, complementando os signos relacionados à religiosidade.

As referências textuais citadas acima foram utilizadas de maneira pontual; seus reflexos presentes nos estudos de personagens e no livro são, antes de tudo, uma livre e pessoal interpretação em favor



da criação do universo alegórico ficcional de “Lucas”.

Vejamos alguns desenhos de desenvolvimento de personagem. Entendamos, na prática, o reflexo da pesquisa acima brevemente apresentada:



Figura 35: estudos da Avó/Morte

Dentre diversas reflexões corriqueiras que me surgiram durante o período de caracterização dessa personagem, pelo menos duas ideias centrais foram preponderantes: (1) representar o sincretismo religioso brasileiro (dado pelas religiões de matriz africana e pelo cristianismo), tão característico nas favelas; (2) representar a tríade que é a personagem (avó, morte, e as duas coisas ao mesmo tempo).

Por fim, pode se verificar nos desenhos finais que prevaleceu a segunda proposta, marcado pela máscara de duas cabeças em intersecção, que forma uma terceira cabeça, e pela composição triangular da personagem. Apesar da prevalência da segunda ideia, a questão do sincretismo religioso se manteve, não evidente afinal, de qualquer forma marcada pelos dez pontos somados nas cabeças da personagem, que representam as contas de um rosário, de maneira a remeter à proteção e à intercessão mariana (Virgem Maria), bem como pelo aspecto formal da cabeça da personagem, que se con-

cebe com base nas referências visuais, as dos povos do continente africano, exemplificadas anteriormente.

3.2.2. Buia

Antiga amiga do protagonista, Buia exerce forte impacto emocional sobre Lucas. É quem leva a velha e cansada “Avó/morte” até o menino, confortando-o de sua atual condição existencial.

A fantasia de gato, como se pode ver na imagem a seguir, surgiu de forma despropositada. Nesse surgimento, concluí que este animal seria interessante para figurar os movimentos e o comportamento da menina durante a história. No entanto, foi em anotações feitas numa das versões do argumento que encontrei a verdadeira fantasia da personagem.

Em uma das versões do argumento, havia uma anotação minha a respeito da música “Murucututu”, acalanto que muito escutei na infância, graças ao álbum “Acalantos” (1998), de Bia Bedran; álbum dado a mim e ao meu irmão por meus pais. A anotação em questão tratava-se de uma sugestão desta canção como referência harmônica para a história.

Murucututu, uma espécie de coruja também conhecida como Corujão, é personagem variante dos acalantos de ama de leite ⁴de acordo com Liane Guariente (Projeto Acalantos de Além do Mar, 2016, Youtube, acesso em 15/05/2018). Podemos encontrar menções ao personagem no capítulo quatro de “Macunaíma”, livro de Mário de Andrade, publicado em 1928:

“Assim. Então descia e chorava encostado no ombro de Maanape. Jiguê soluçando de pena animava o togo da caieira pra que o herói não sentisse frio. Maanape engulia as lágrimas, invocando o Acutipuru o Murucututu o Ducucu, todos esses donos do sono em acalantos assim: Acutipuru, / Empresta vosso sono Pra Macunaíma / Que é muito manhoso!...” (ANDRADE, 1928, p.65)

Em algumas versões do acalanto, como a primeira que conheci, a ave ajuda a dormir crianças que não tem sono ou que não querem dormir.

“Murucututu de cima do telhado
Murucututu de cima do telhado
Deixa esse menino
Dormir sono sossegado
Jacaré tutu, jacaré mandu
Tudo vai embora
Não pega o meu filhinho

Murucututu...
Murucututu...”

(Murucututu, versão cantada por Bia Bedran no álbum “Acalantos”, 1998)

Uma variante do acalanto é também mencionada em “Triste fim de Policarpo Quaresma”, onde encontramos uma personagem ex-ama de leite, senhora ex-escravizada, que, ao ser procurada pelo protagonista do livro para cantar alguma canção genuinamente brasileira e festiva, só é capaz de se recordar e cantar o acalanto.

Defini a fantasia desta maneira pois, tal como o personagem do acalanto, Murucututu, Buia ajuda o protagonista de minha história a dormir; Buia ajuda Lucas a dormir o sono da morte. Além disso, a fantasia de Coruja Murucututu reforça o resgate cultural proposto no livro, mencionado anterior-



mente no tópico sobre a Avó de Lucas.

3.2.3. Lucas

Lucas, protagonista da história, acorda morto, sem saber, em noite carnaval. Com a ajuda de Buia e a presença de sua avó/morte, Lucas descobre sua condição. Foi como Bate-Bola/Clóvis que o personagem me surgiu. Assim o mantive.

A causa da morte de Lucas, uma bala perdida, é, infelizmente, causa de inúmeras mortes no Brasil. De forma abrangente, Lucas figura, também, a questão de homicídios contra a população negra do país, população majoritária nas regiões periféricas e de pobreza do país, de onde sou oriundo.

Bate-bola, ou Clóvis, de acordo com Aline Valadão Vieira Gualda Pereira, é uma fantasia tradicional do carnaval carioca, há uma possível relação entre o nome Clóvis e a palavra de língua inglesa “Clown”, em português, palhaço (PEREIRA, 2008). Essa correspondência faz sentido não só no nome, mas na manifestação visual da fantasia, que muito se assemelha a de um palhaço.

A fantasia surge com o personagem de forma muito natural, por afeição pessoal, creio. No entanto, sou consciente dos possíveis valores que esta fantasia pode evocar em minha história. Ainda que os “valores” não sejam o ponto de partida.

Aline Valadão Vieira Gualda, em sua dissertação “Tramas simbólicas: A dinâmica das Turmas de Bate bola do Rio de Janeiro”, revela que palavras como “pobre”, “favelado”, “medo”, “violento”, “assustador” e, ao mesmo tempo, “amizade”, “união”, “tradição” e “alegria”, podem ser facilmente associadas ao Bate-bola. A mim, é interessante, para além da questão afetiva, que o protagonista tenha o potencial de condensar tais conceitos, sabendo que estes estão diretamente ligados ao con-



texto de mim história.



Figura 37: estudos de Lucas

Como se pode observar nos desenhos de personagens, tanto nos de Lucas quanto nos da Avó e de Buia, há uma certa variação de estilos. Isso ocorre porque eu não havia pressuposto nenhum tipo de abordagem estética para a história. A abordagem surgiu em meio aos desenhos de personagens e reflexões.

No fim, caminhei para um tipo de figuração que me permitisse trabalhar certa volumetria e luz e sombra. Todos os desenhos de página foram pensados a partir da relação entre luz e sombra, tomando como orientação os esclarecimentos sobre o tópico cor, de Rui de Oliveira:

Ao se ver uma ilustração, a cor não deve ser analisada a partir de seu próprio significado isolado. Ela em si mesma não sustenta qualquer critério de análise. Somente quando se relaciona com a luz, com a sombra, com o momento psicológico dos personagens ou com o atmosférico da cena representada, ela realmente alcança sua plenitude expressiva. (OLIVEIRA, 2008, p.51)

Essa dualidade, luz e sombra, me pareceu interessante para compor algumas das dualidades não visuais inerentes à história: viver e morrer, ver e não ver, saber e não saber, acordar e dormir, física e metafísica, sonho e realidade. A partir daí, defini os materiais a serem utilizados na realização da ilustração: pastel seco, carvão e o computador, para a colorização digital. Vejamos alguns testes realizados:



Figura 38: estudos de finalização

3.3 Definição de texto e imagem

Como sabemos, o estudo apresentado no segundo capítulo dessa monografia me serviu para definir cada uma das etapas de realização do projeto. Já os estudos apresentados no primeiro capítulo me serviram, principalmente, para a presente etapa do projeto; é aqui onde se revelam, de forma simultânea/alternada, **texto e imagem**, é aqui onde relações **espaciais, formais, narrativas e temporais** se definem, onde são feitas as escolhas de **enquadramento, momento, e fluxo**.

Encadernei folhas de papel recortadas. Com lápis na mão e o auxílio da história registrada no argumento, iniciei a “distribuição de papéis”. Nesse momento me permiti trabalhar de maneira intuitiva, escrevendo e desenhando o que parecia adequado. A partir dessa boneca, passei a desenvolver e refinar o conteúdo visual e textual das páginas, com o auxílio do storyboard, ou espelho.

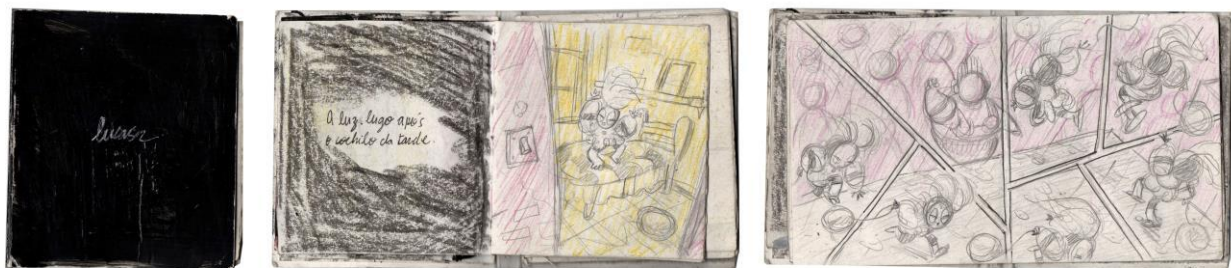


Figura 39: estudos sequenciais em boneca

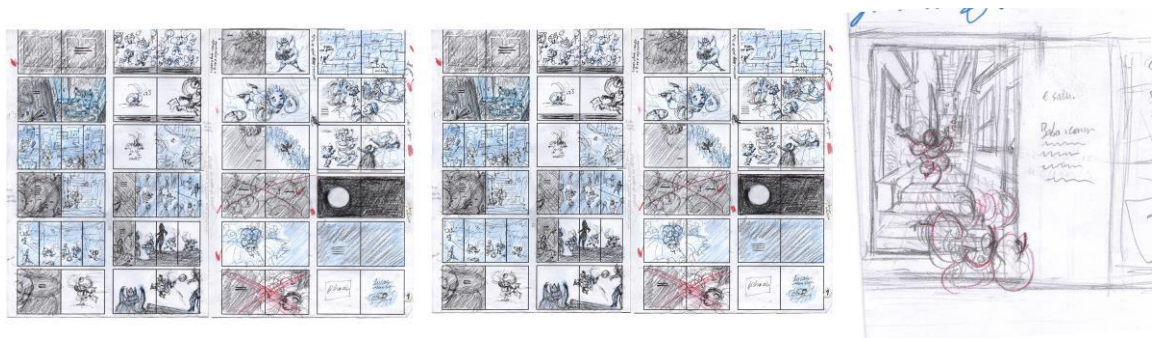


Figura 40: estudos sequenciais em storyboard/espelho

Ressalto aqui que esse processo de definição de imagem e texto ocorreu até a etapa de desenho das páginas finais. Procurei aproveitar as novas ideias que me surgiram no meio do caminho entre a primeira boneca e a versão final das ilustrações.

Muitos esboços prévios de texto e desenho foram realizados, alguns vistos acima. A seguir, como exemplo de aplicação dos estudos apresentados no primeiro capítulo, relatarei o processo de definição de texto e imagem, bem como os aspectos que essa definição integra. Para ilustrar o relato, tomarei a versão finalizada de três páginas. Foram escolhidas as páginas que julguei mais representativas dos aspectos estudados.

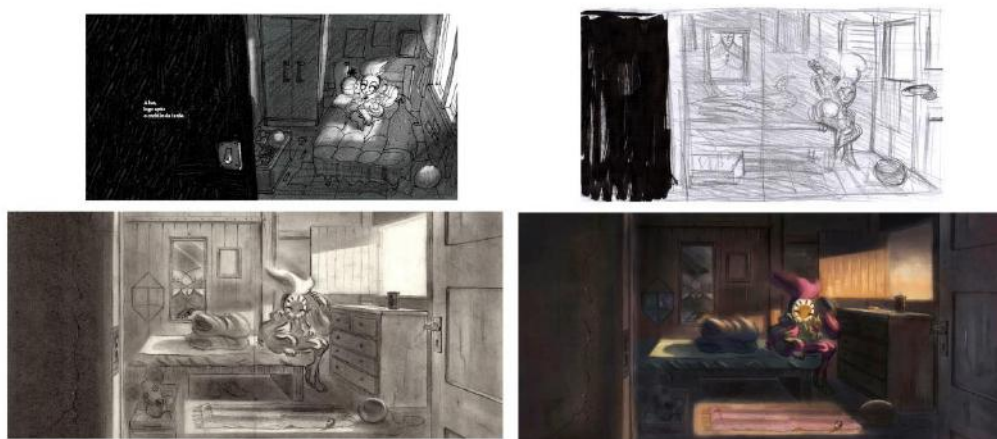


Figura 41: estágios de realização da imagem; na ordem, seguem storyboard, esboço, imagem em preto e branco e colorização

3.5 Lucas e as relações entre texto e imagem

Em geral, as relações narrativas presentes em Lucas foram pensadas majoritariamente em colaboração e disjunção. No que diz respeito às relações temporais, estas foram pensadas a partir dos tipos de transição estabelecidos por Scott McCloud, momento a momento, ação a ação, tema a tema, cena a cena, aspecto a aspecto e *non sequitur*. No livro, predominam as seguintes relações espaciais (modos de diagramação): compartimentação e conjunção; esta, característica marcante das produções recentes entendidas como livros ilustrados, aquela, característica marcante do que entendemos por quadrinhos.

A seguir, vejamos de maneira específica como operam as relações de texto e imagem no livro. Para uma melhor compreensão dos esclarecimentos, recomendo que se veja, antes, os espelhos finais do livro, no tópico 3.6.1.

Exemplo 1:



Figura 42: Página dupla 10

Relações formais: no terceiro quadro da página, temos o texto “Tumtatatum” configurado formalmente de maneira a sugerir ondas sonoras. Esse texto se trata de uma onomatopeia de som musical, o funk, emitido pelas caixas de som presentes na imagem. Temos, portanto, uma relação formal onde o texto converge para a imagem por através de atributos plásticos. Nesse caso, o atributo plástico é a configuração curvilínea das ondas sonoras.

No restante das páginas, não há relações diretas de sentido formal entre texto e imagem. Assim, nos próximos exemplos, veremos apenas as relações espaciais, temporais e narrativas.

Relações espaciais: textos e imagem são dispostos de maneira a se enquadrarem tanto na categoria de diagramação “compartimentação”, quanto na categoria “conjunção”. A compartimentação ocorre na página esquerda, onde há dois quadrinhos. A conjunção ocorre na página direita, onde o texto é, ao mesmo tempo, onomatopeia (signo convencional) e onda sonora (signo icônico).

Relações Temporais: a página é marcada por duas transições momento a momento. Em relação ao quadro da página anterior, há uma transição, também, de momento a momento. Em relação ao quadro da página seguinte, há uma transição cena a cena. Cada um dos quadros da página dupla exemplificada se trata de um instante qualquer.

Relações Narrativas: o único texto presente na imagem, “Tumtatatum”, visa reproduzir o som emitido pelas caixas. Creio que a relação narrativa entre o uso da onomatopeia e o uso da imagem das caixas possa ser compreendida como relação de colaboração ou redundância. Redundância, pois se pode interpretar que as caixas estão tocando música, independentemente da onomatopeia, a partir da observação das poses de personagens em dança. Assim, utilizei o texto com a intenção de reforçar o seu enunciado no contexto da imagem.

Exemplo 2:

Aqui, considere duas duplas que, na verdade, podem ser compreendidas como uma só, já que entre essas duplas individuais há uma página transparente, onde se insere a imagem do protagonista.

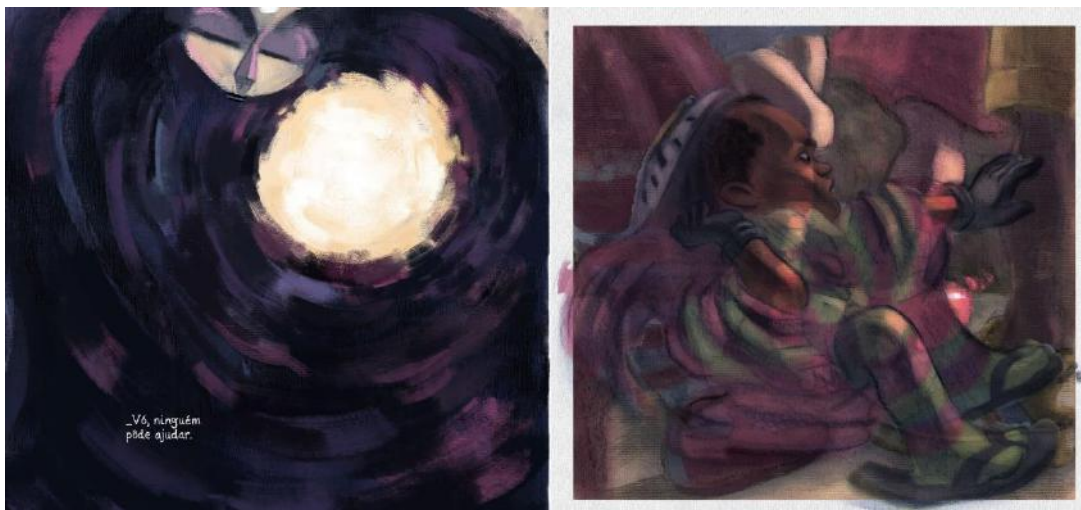


Figura 43: Página dupla 19

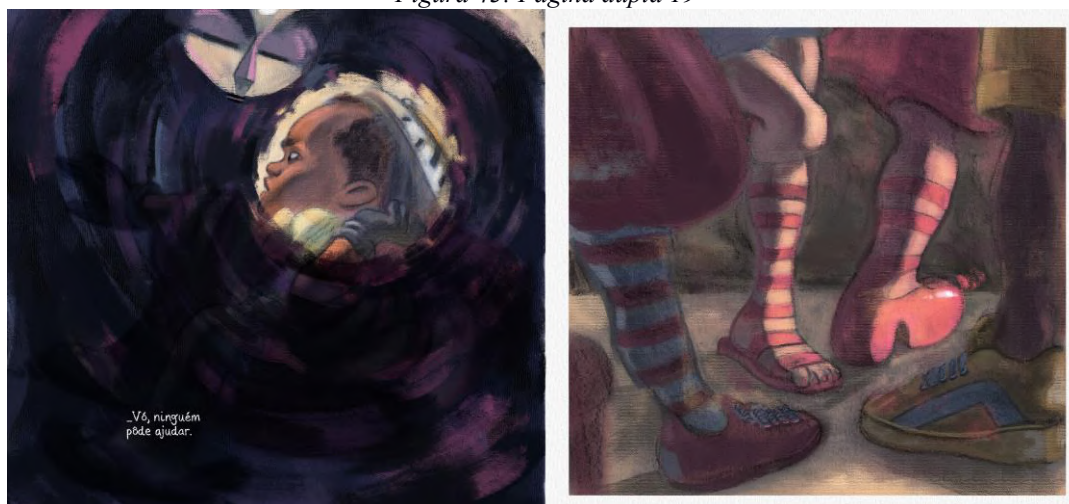


Figura 44: Página dupla 20

Relações espaciais: texto e ilustração são dispostos de maneira a se enquadrarem na categoria de diagramação “compartimentação”, pois cada uma das páginas individuais é um quadro na página dupla. O texto se insere sobre a imagem de maneira a não comprometer a leitura nem do próprio texto nem da imagem.

Relações Temporais: operam duas transições, a transição da página da esquerda para a da direita e a transição da virada da página transparente. O personagem, em página transparente, se insere no contexto das duas imagens da dupla. Creio estar sugerindo duas transições *non sequitur*, uma vez que não há sequências temporais “reais” ocorrendo na história. Com relação à página dupla que antecede a dupla em questão e a dupla que a sucede, temos, também, duas transições *non sequitur*.

Relações Narrativas: o texto “Vó, ninguém pôde ajudar” é uma fala do menino. Esse texto não ocorre necessariamente nos momentos representados nas imagens. Assim, temos uma relação narrativa entre texto e imagem mais disjuntiva que colaborativa.

Exemplo 3:



Figura 45: Página Dupla 27

Relações espaciais: aqui temos uma página dupla sem repartições. O texto se insere na imagem obedecendo ao mesmo critério da dupla anteriormente exemplificada (duplas 19 e 20).

Relações Temporais: a ilustração aproveita toda a horizontalidade que o formato do livro aberto permite, de maneira a sugerir a ideia de tempo prolongado que o texto enuncia “E sempre”. Além disso, temos um instante qualquer representado na ilustração, o que também reforça a ideia de infinitude necessária para este momento da história. Com relação ao quadro da página anterior a essa, temos uma transição tema a tema.

Relações Narrativas: temos o texto “E sempre”, fala da personagem Avó/Morte. Essa fala é dita pela personagem no momento presente da imagem. Assim, creio que há, nesse caso, uma relação de colaboração entre texto e ilustração.

--

Agora, com o a visualização de algumas páginas do livro, com o relato da realização do projeto e o esclarecimento de suas características compositivas, talvez se mostre a pergunta: afinal, “Lucas” é quadrinho ou livro ilustrado?

Pessoalmente, pensando como realizador/autor, acredito que apontar uma categoria, neste momento do trabalho, é uma ação pouco relevante. Afinal, como se sabe, a proposta de “Lucas” foi explorar características de uma mídia e de outra, tal como alguns livros de autoria de Neil Gaiman em parceria com diversos ilustradores. É interessante observar como esses projetos que aparentemente combinam características de quadrinhos e livros ilustrados se mostram de maneiras tão diversificadas — para retomar alguns exemplos, veja as figuras 17, 18 e 20. Creio que esses livros são casos rigorosos daquilo que Linden aponta na conclusão de seu livro, casos de estruturas que visam a “singularidade da obra”. Cada autor parece procurar os recursos mais significativos para suas intenções com o projeto. Foi desta maneira que se tentou desenvolver o livro aqui apresentado.

No futuro, penso que talvez possa ser interessante verificar como um público em potencial classificaria “Lucas”. Tal verificação poderia ser útil para se avaliar de que maneira a configuração do livro afirma ou nega determina categoria. Por hora, a ideia de fronteira, fronteira entre quadrinhos e livros ilustrados, é satisfatória, uma vez que tal ideia me parece nomear objetivamente a maneira como o projeto foi **pensado**. Além disso, no futuro, categorias com outros focos — como em público ou em gênero — podem também ser úteis, como literatura infanto-juvenil ou livro de fantasia.

3.6 Projeto Gráfico

O livro possui, além das guardas — que são duas folhas de papel color *plus*, pretas —, 56 páginas, sendo quatro delas, frente e verso, transparentes. Fechado, o projeto tem 29,5 cm de largura e 27,5 cm de altura; aberto, 59 cm de largura e a altura se mantém. A capa é dura, confeccionada sobre papel paraná 2mm. Considerando o aproveitamento de papel, devem ser impressas três folhas (páginas duplas) em uma folha de impressão 66x96. Além disso, a página transparente deve ser impressa em papel vegetal. O livro deve ser montado com sete cadernos de duas folhas cada.



Figura 46: Capa e contracapa

A capa e a contracapa cumprem duas simples tarefas. A primeira, a da capa, é apresentar o protagonista da história, evidenciando, portanto, características de Lucas que julgo serem relevantes para o primeiro contato — entre leitor e história — que a capa permite. São estas as características: a cor de pele, a faixa etária (se trata de uma criança com não mais de dez anos de idade) e sua fantasia de bate-bola, que concentra valores apresentados anteriormente, como: pobre, favelado, alegria e amizade. A segunda tarefa, cumprida pela contracapa, é de sugerir a questão chave da história, a causa da morte de Lucas, mas sem o objetivo de revelar essa causa. O objetivo é familiarizar o leitor com o tipo de narrativa textual presente no livro. O título foi desenhado à mão e a fonte utilizada nos textos é *Berton Family*.

3.6.1 Espelho final

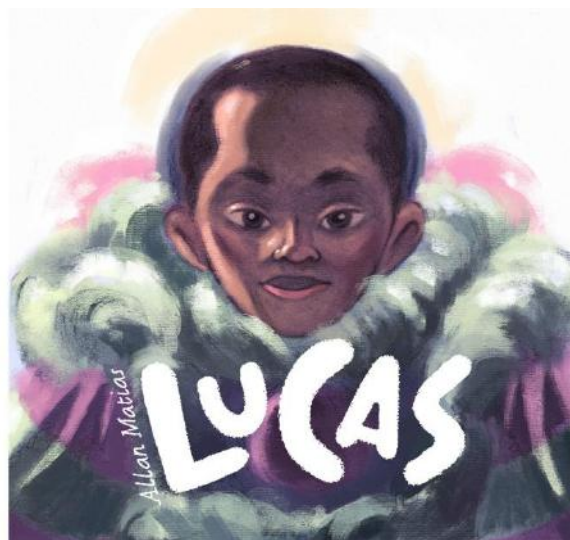


Figura 47: CAPA

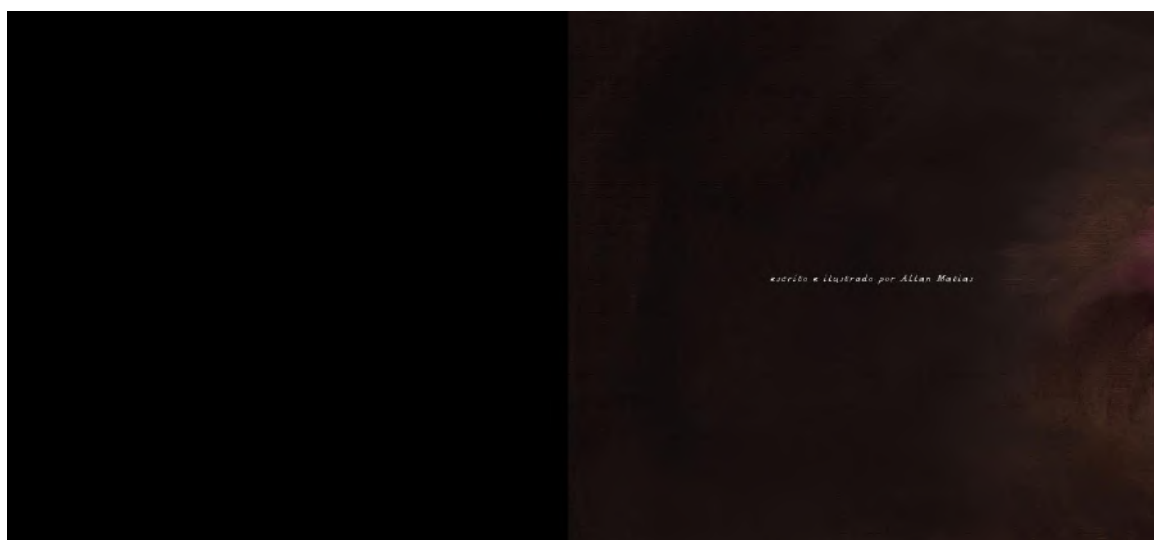


Figura 48: Falsa folha de rosto e verso de folha de guarda



Figura 49: Ficha técnica e folha de rosto



Figura 50: Página dupla 1



Figura 51: Página dupla 2



Figura 52: Página dupla 3



Figura 53: Página dupla 4

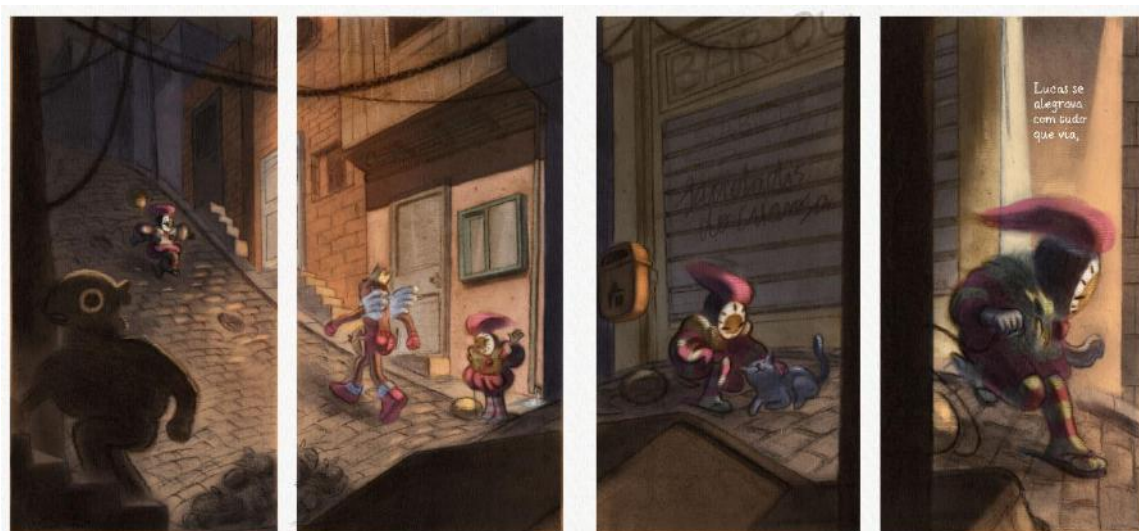


Figura 54: Página dupla 5



Figura 55: Página dupla 6

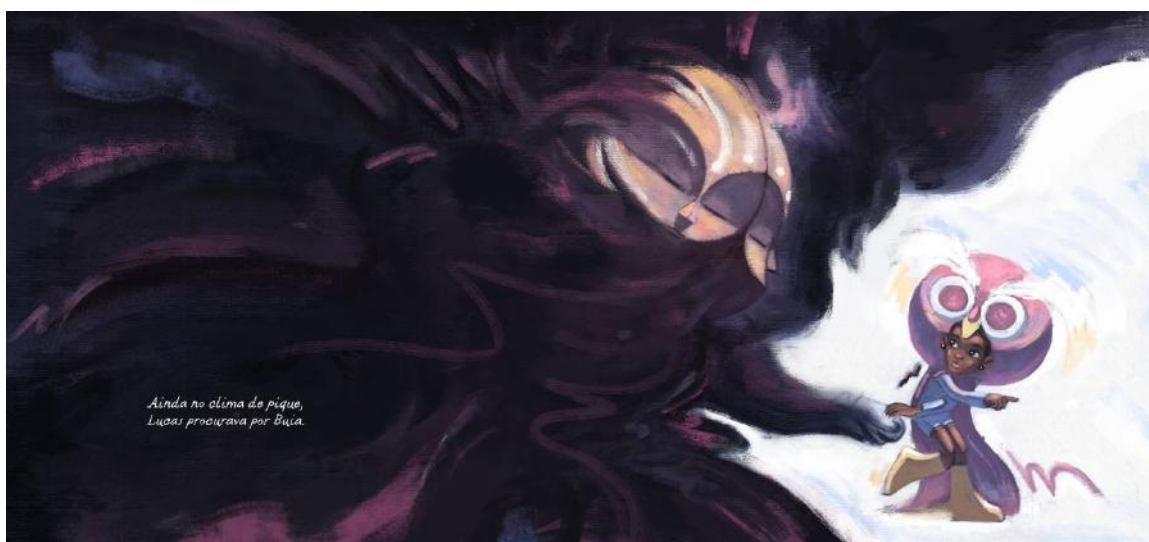


Figura 59: Página dupla 10

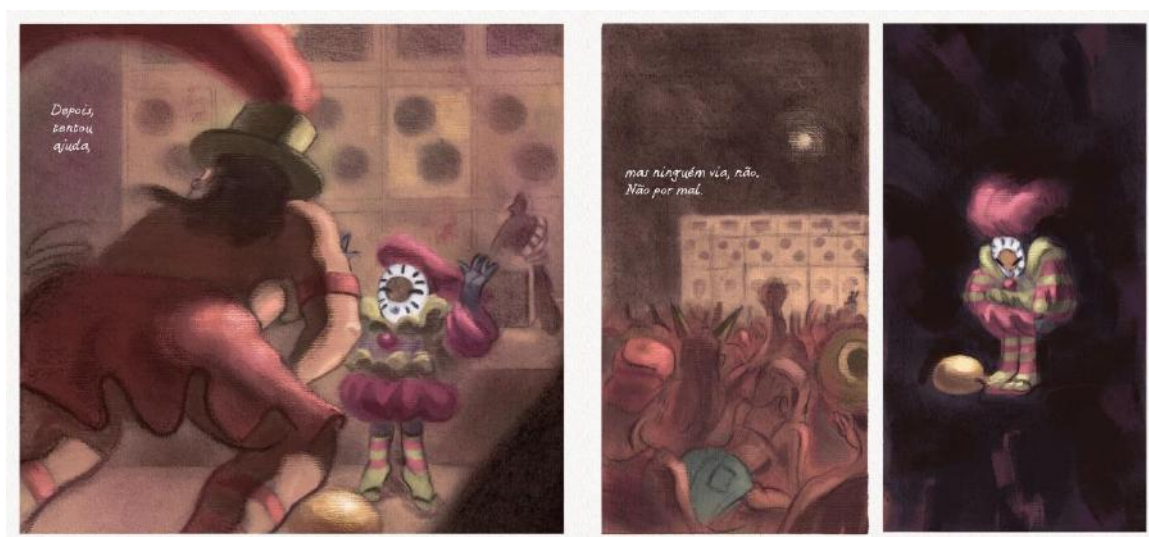


Figura 60: Página dupla 11

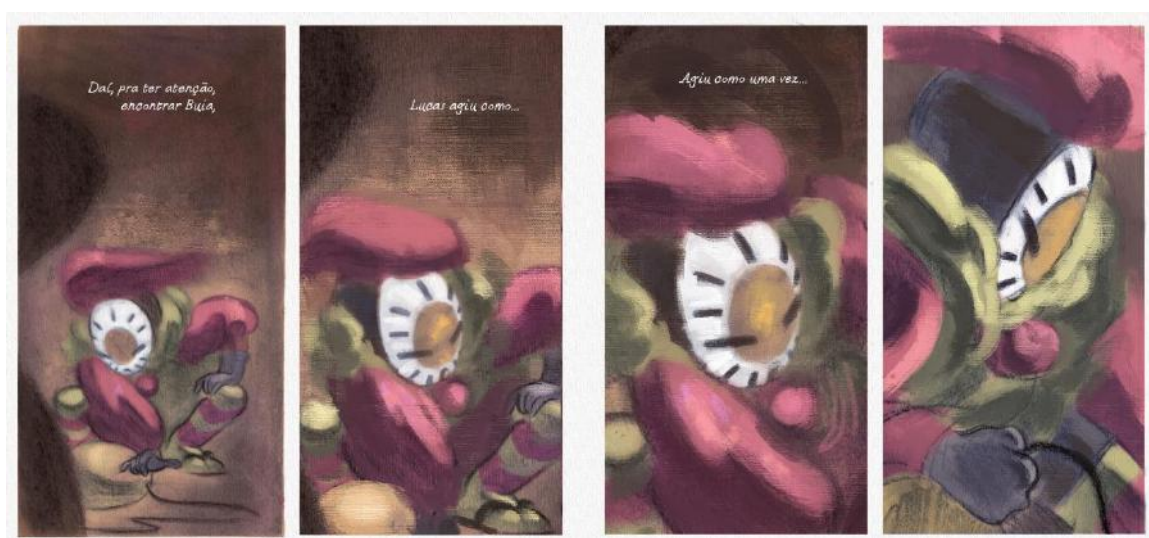


Figura 61: Página dupla 12



Figura 62: Página dupla 13



Figura 63: Página 14



Figura 64: Página dupla 15 (simulação de papel vegetal sobreposto)



Figura 65: Página 16 (simulação de papel vegetal sobreposto)



Figura 66 : Página 17

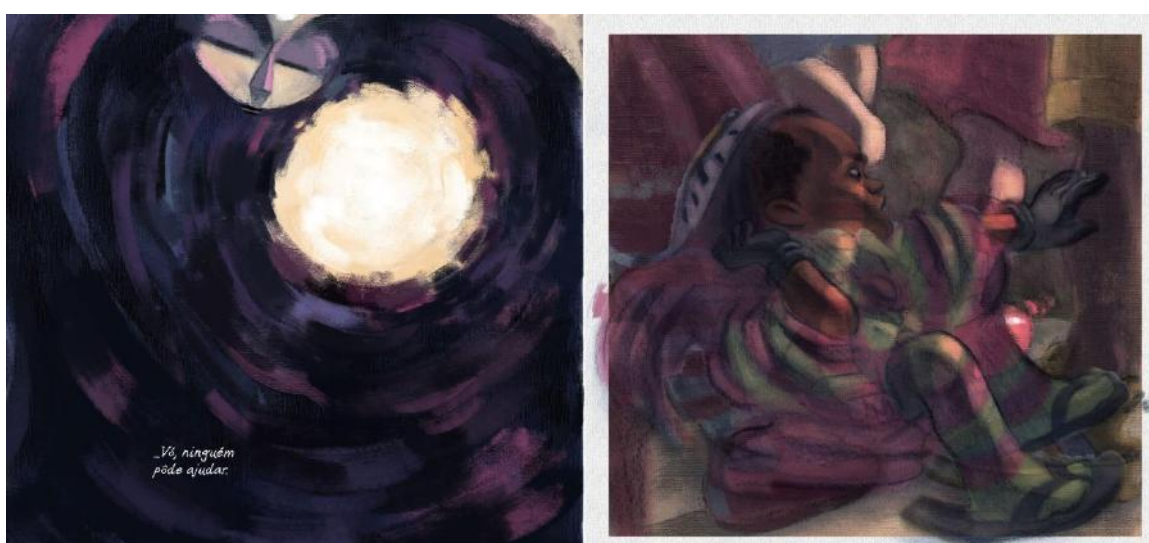


Figura 67: Página 18 (simulação de papel vegetal sobreposto)

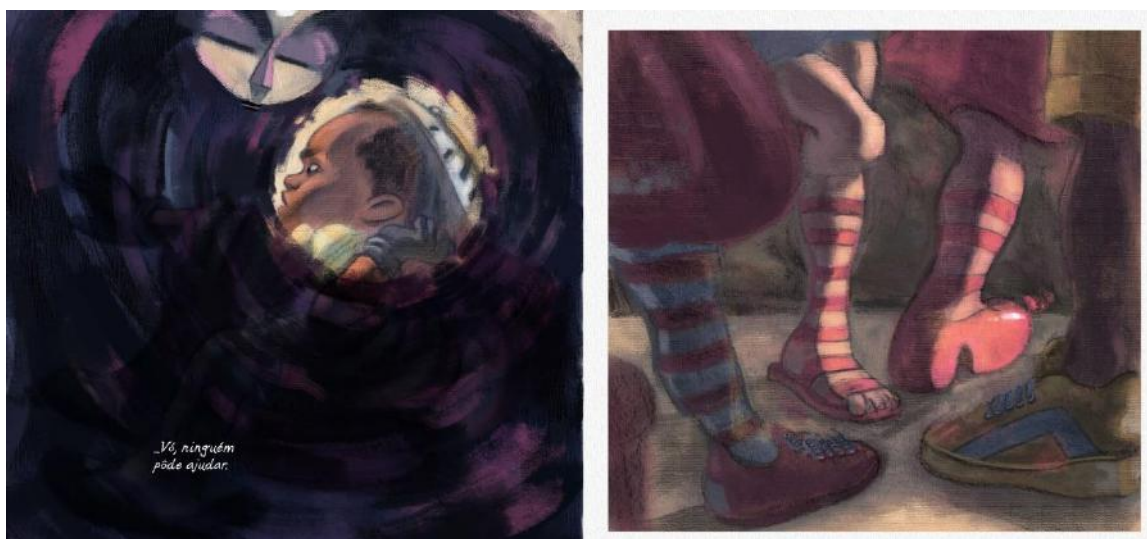


Figura 68: Página dupla 19 (simulação de papel vegetal sobreposto)

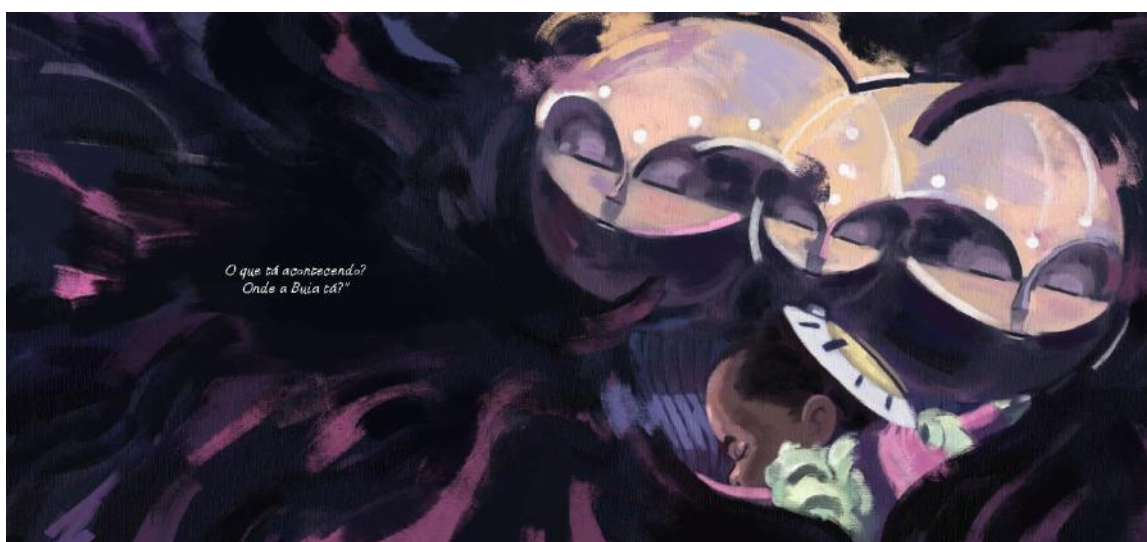


Figura 69: Página dupla 20



Figura 70: Página dupla 21

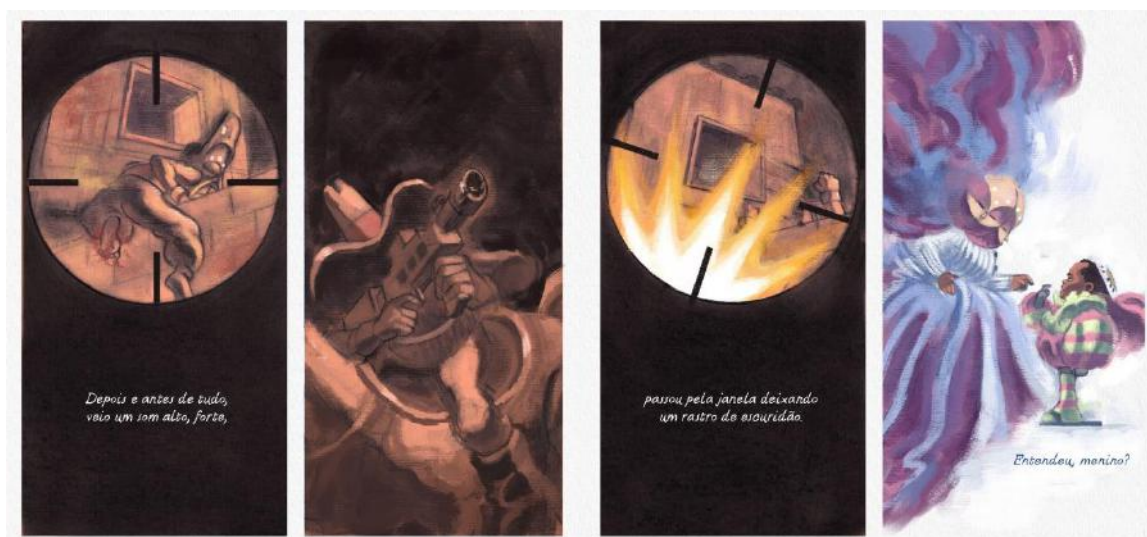


Figura 71: Página dupla 22

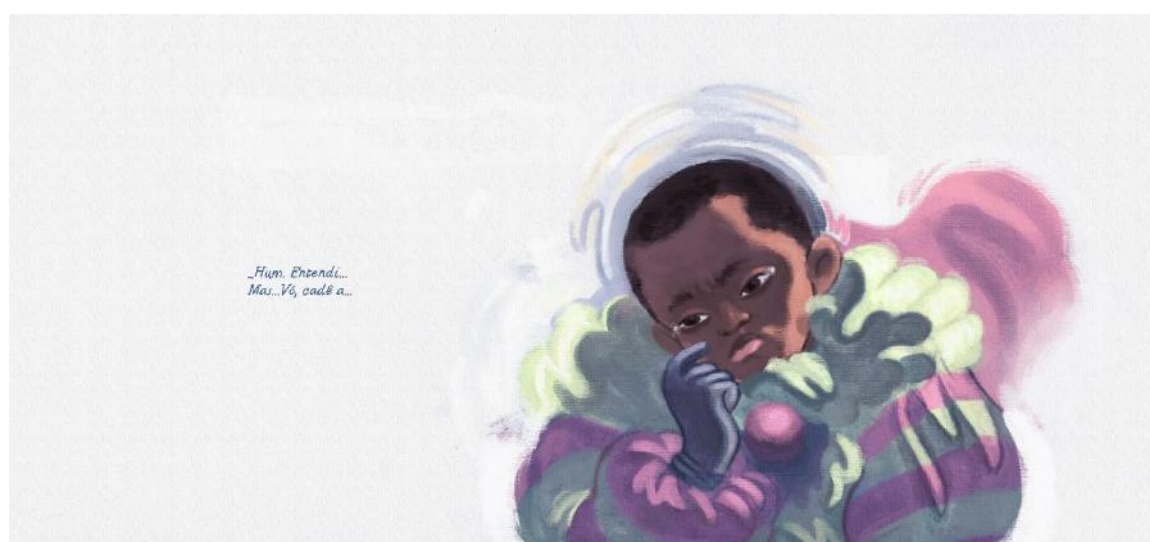


Figura 72: Página dupla 23



Figura 73: Página dupla 24



Figura 74: Página dupla 25



Figura 75: Página dupla 26

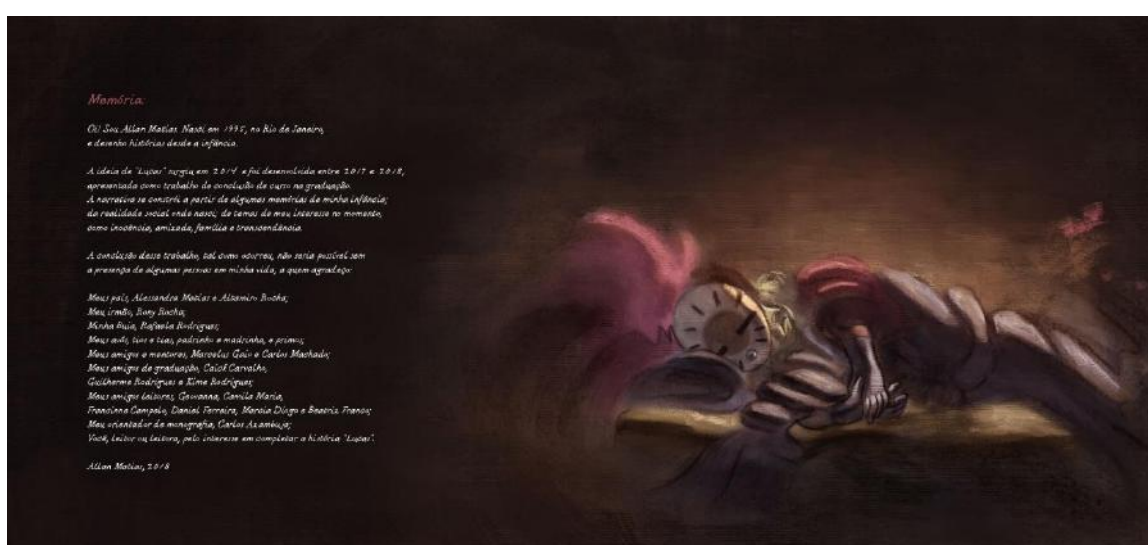


Figura 76: Página dupla 27 (memorial)

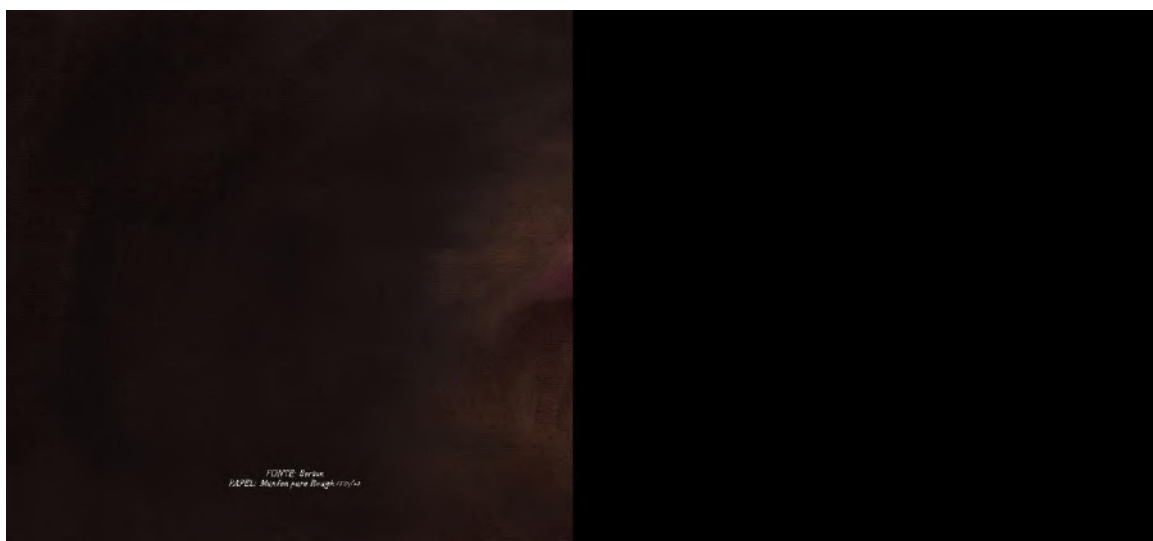


Figura 77: Colofon e verso de folha de guarda



Figura 78: Contracapa



Figura 79: Página transparente sem sobreposição

4. CONCLUSÃO

O curso de Comunicação Visual Design em si, devido ao seu caráter abrangente, não dispõe de créditos para que se faça um longo estudo sobre os livros ilustrados e os quadrinhos. Assim, com o projeto “Lucas”, tive a oportunidade de aprofundar os estudos e a prática das tais formas de narrativa visual. Além disso, pude aplicar uma série de conhecimentos naturais da comunicação visual e que são inerentes a questão da narrativa visual estudada em meu projeto, tais como: diagramação, composição, cor, conceituação, pesquisa, tipografia, desenho, dentre outros. Nesse sentido, concluo com satisfação a pesquisa e o projeto aqui apresentados, pois foi com o objetivo de aprender sobre as narrativas visuais que prestei vestibular para o curso de comunicação visual.

Pensando exclusivamente sobre a pesquisa das relações entre textos e imagens e suas inserções em quadrinhos e livros ilustrados, percebo um vasto território a ser explorado, estudado e aplicado. O caráter abrangente do estudo, por um lado, me permitiu perceber relações significativas entre o que entendemos por quadrinhos e livros ilustrados; por outro lado, esse caráter permite direcionar estudos para focos mais específicos, como, por exemplo, a análise de uma única obra que trate de misturar características associadas a ambas as mídias, como algumas das histórias de Sandman em “Noites sem fim”. Além disso, retomo a possibilidade de amparar esses possíveis futuros estudos com referências teóricas e/ou históricas específicas.

Pensando sobre a realização do projeto, ou seja, sobre a aplicação dos estudos apresentados, vejo que pude encontrar uma abordagem processual que pode ser reproduzida em outros projetos. O esclarecimento das etapas de realização foi fundamental para garantir ordem e objetividade no desenvolvimento do livro. A reflexão e realização consciente, esclarecida dos recursos narrativos temporais, espaciais e formais se mostrou bastante relevante em meu trabalho, pois pude concretizar de maneira mais ou menos estável, segura, minhas intenções narrativas, poéticas e pessoais. Digo “mais ou menos” por levar em consideração o viés instável característico dos temas da narrativa visual; novamente, de acordo com o autor de Desvendando os Quadrinhos: “Por mais que a gente possa diagramar essas coisas, é melhor deixá-las para o instinto dos criadores. A mistura de palavras e figuras é mais alquimia do que ciência”. (MCCLOUD, 1995, p. 161). A partir da realização de “Lucas”, pretendo desenvolver os novos caminhos que me surgiram com esse projeto, em especial a possibilidade de aplicar outros recursos narrativos, temporais, formais e espaciais que não foram preponderantes ou utilizados em meu livro.

Por fim, considero alcançados os objetivos com o projeto, bem como meus objetivos no curso de Comunicação Visual Design. Sabendo da importância da geração de um objeto para a conclusão do curso e da qualidade de formação que esse curso oferece para seus alunos, sinto-me preparado para tentar realizar a publicação do livro e adentrar em novos projetos narrativos.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mario. Macunaíma, O Herói sem Nenhum Caráter. São Paulo: Penguin Companhia, 2016.

BEDRAN, B. Acalantos, Rio de Janeiro: Angelus 1998. 1 CD

CASTRI, Sílvia Regina Lorenso. A cosmovisão africana sobre a morte nas telas de Jean Baptiste Debret. 15f. – University of Texas at Austin, 2012. Disponível em: <http://www1.lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/ilassa/2009/loreno.pdf> (último acesso em 04/09/2018)

DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978

EISNER, Will. Narrativas Gráficas. São Paulo: Devir Livraria, 2005.

EISNER, Will. *Quadrinhos e Arte Sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GAMBA, Nilton G. Junior. *Design de Histórias I: o trágico e o projetual no estudo da narrativa*. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2013.

LOPEZ, Nei. A complexidade das matrizes africanas na cultura brasileira, Rede Angola.info, 29/09/2014. Entrevista a Marta lança. Disponível em: <http://www.redeangola.info/especiais/nei-lobes/> (último acesso em 04/09/2018)

MCCLOUD, Scott. *Desenhando Quadrinhos*. São Paulo: M. Books, 2008.

MCCLOUD, Scott. *Desvendando os Quadrinhos*. São Paulo: Markron Books, 1995.

MCKEE, Robert. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro Ilustrado: Palavras e Imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

OLIVEIRA, Rui de. *Pelos Jardins Boboli: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

PEREIRA, Aline Valadão Vieira Gualda. *Tramas simbólicas: a dinâmica das turmas de bate-bolas do Rio de Janeiro*. 2008. 183 fls. Dissertação (Mestrado em Artes) Instituto de Artes – UERJ, Rio de Janeiro, 2008.

PORTO, Pedro Shalders. *Do Imaginário ao Real*, 2012. 168fls. Dissertação de Mestrado – PUC-RIO, Rio de Janeiro, 2012.

QUINTANILHA, Marcelo. No fio do Bigode. Quadrinhos para barbados, 15/10/2015, entrevista concedida ao canal do Youtube Quadrinhos para Barbados. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WbII-LUDu80> (último acesso em 04/09/2018).

VAN DER LINDEN, Sophie. *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.